LUCIA STURDZA BULANDRA

Amintiri...
Amintiri...

EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ

LUCIA STURDZA BULANDRA

Amintiri...
Amintiri...

ediția a II-a

revăzută și adăugită

1960

EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ

CUVINT INAINTE

Volumul acesta n-a fost intitulat Memorii *fiindcă — țin să precizez — nu am intenționat să comit greșeala de a-mi scrie memoriile. In general memoriile, mai ales cele ale actorilor, sînt prea subiective. Cînd cineva își povestește propria sa carieră e greu să ocolească această primejdie. De aceea ani de-a rîndul am ezitat și am rezistat îndemnurilor, foarte des repetate, de a-mi așterne în scris pățaniile mele teatrale.*

Mai aveam încă un motiv pentru refuzul meu. De ce să-mi scriu memoriile? Sînt încă în plină activitate. Credeam că memoriile se scriu cînd ești prea vîrstnic pentru profesiunea aleasă sau cînd încetezi de a fi în putere: nemaiputînd munci, te retragi la pensie și, pentru a nu pierde legătura cu profesiunea mult iubită, retrăiești trecutul, scriindu-ți memoriile.

Datorită, însă, repetatelor stăruințe a tot mai numeroși prieteni — pe de altă parte gîndindu-mă că recent împlinisem optzeci și doi de ani — am socotit că totuși ar fi momentul să încep a înnoda firul între trecut și prezent, pentru a răspunde celor doritori să afle cîte ceva despre activitatea mea.

Hotărîndu-mă, încep.

Acest volum va cuprinde unele aspecte ale carierei mele de actriță, împletite cu activitatea mea ca directoare de

teatru, profesoară și militantă pe tărîm social-cultural. Voi arăta cum toate aceste diverse îndeletniciri sînt străbătute de un fir conducător, voința mea imperioasă de a munci. Această voință mi-a trasat calea pe care am păsit în viață, luîndu-mă pieptiș cu tot felul de piedici. Unele din acestea au prilejuit îndreptarea mea spre teatru și apoi spre celelalte ocupațiuni: de profesor și director de teatru.

Voi înfățișa, rînd pe rînd, diferitele laturi ale activității mele. Evocîndu-le, mă simt cuprinsă de marea mulțumire că, în îndeplinirea sarcinilor care mi-au fost hărăzite și pe care mi le-am însușit, mi-a fost întotdeauna călăuză respectul pentru munca celor din jurul meu și mîndra datorie de a contribui la dezvoltarea conștiinței profesionale și la propășirea talentelor elevilor mei.

Voi mai arăta, în aceste pagini, cum evenimentele de după 23 august 1944, care au schimbat cu totul orînduirea socială din patria noastră, au găsit în mine un ecou prielnic, lărgindu-mi sfera de înțelegere pentru marile frămîntări și prefaceri survenite; cum aceste evenimente, luminîndu-mi și stimulîndu-mi dorința de a participa la munca de interes obștesc, m-au făcut totodată să înțeleg mai bine rostul activității mele în teatru; cum în noul climat spiritual, creat de noile rînduieli, am lucrat și continui să lucrez tovărășește cu întregul colectiv de artiști și tehnicieni de la teatrul a cărui conducere mi-a fost încredințată, deschizîndu-mi-se noi perspective de interpretare a rolurilor pe linia realismului-socialist.

Voi căuta să fiu cît mai obiectivă în evocarea trecutului mai îndepărtat, precum și a evenimentelor mai recente. S-ar putea totuși, ca, uneori, bunele mele intenții de absolută imparțialitate să fie depășite. Fac dinainte mea culpa. *Nădăjduiesc că cititorul va ști să aleagă grîul de neghină. In privința trecutului mai îndepărtat țin însă să adaug, cu deplină sinceritate, că în cele mai grele clipe ale carierei mele de actriță, precum și în activitatea mea de directoare, am găsit întotdeauna un sprijin puternic în colaborarea cu decedatul meu soț, marele artist Tony Bulandra. Caracterele noastre opuse se completau minunat, șovăielile sale fiind învinse de spiritul meu de iniția-*

tivă, pe cînd impulsivitatea și dîrzenia mea erau temperate de calmul și îngăduința lui Tony.

Astăzi, cînd lipsește de lîngă mine, amintirea lui stăruie asupra-mi: îl simt și acum tovarăș, sfătuitor; mă ajută la îndeplinirea datoriilor ce țin de postul de răspundere pe care-l ocup în calitate de directoare a Teatrului Municipal; mereu mi se pare că-l aud rostind, cu o blîndețe fermă: „Intîi instituția și pe urmă interesele personale". Aceasta a fost linia de conduită a lui Tony Bulandra, ori de cîte ori s-au ivit dificultăți care ar fi putut amenința armonia și bunul mers al companiei teatrale pe care o conducea ca director fondator.

Am moștenit de la el această îndrumare de bază. Și, ținînd seama că sînt în fruntea conducerii unei instituții de stat, mă silesc să aplic cu și mai multă obiectivitate acest sfat de neprețuită înțelepciune.

Astăzi, revizuind și adăugind prima ediție, vreau să explic foarte pe scurt ce m-a îndemnat la această muncă de completare.

Intîi: nenumăratele cereri pentru obținerea unui volum care era imposibil de găsit, chiar după cîteva zile de la publicarea cărții. Poate că și tirajul tras atunci fusese prea mic, fiindcă nici editura, nici eu nu prevăzusem curiozitatea ce au stîrnit-o acele evocări spicuite din cariera mea.

Pe urmă, trebuie să mărturisesc că simțeam un impuls de nestăpînit care mă îndemna să scriu despre restructurarea Teatrului Municipal, al cărui aspect se schimbase în intervalul anilor de la 1955 și pînă acum, în 1960.

Scriind ultimul capitol în 1955 trăsesem cortina asupra carierei mele începute în 1898. Dar viața și activitatea mea au continuat mersul lor de zi de zi, cu truda care a marcat anii 56, 57, 58, 59 și începutul lui 60. Au fost izbînzi dar și înfrîngeri. Pretențiunile noastre și ale publicului și-au manifestat nivelul de creștere. Lupta pentru îndeplinirea sarcinilor și pentru menținerea titulaturii de teatru fruntaș și-a intensificat desfășurarea.

Nu puteam să trec sub tăcere munca colectivă a componenților blocului de directori, actori și tehnicieni, cu care împreună am condus destinul instituției, verificînd ataș-

mentul tuturor și înțelegerea menirii culturale care stă la baza existenței Teatrului Municipal.

Patru ani înseamnă o pauză foarte lungă în activitatea unei instituții culturale, dacă acest interval a fost lipsit de muncă creatoare. Și fiindcă timpul ce s-a scurs în acești patru ani n-a fost irosit, ci dimpotrivă, am simțit nevoia să nu las în bătaia vîntului înfăptuirile realizate. Și m-am apucat să mai adaug cîteva pagini Amintirilor.

Ca și în prima ediție, referitoare la anii 1898-1955, scriu și acum numai din memorie, fără documentări, așa că s-ar putea să se strecoare și de rîndul acesta lipsuri involuntare în privința numirii unor foști colaboratori. Nu am răbdare la scris. Nu pot să stau să migălesc alegerea cuvintelor, fiindcă nu fac operă de artă. Și nu am nici pretenția să mă drapez în atitudine de cronicar al unei epoci din istoria teatrului.

Nu este o muncă organizată, ci dimpotrivă, cu greu izbutesc s-o împart în capitole. Sînt numai însăilări, evocări pornite din inimă și din amintire, pe măsură ce îmi vin în minte, nu întotdeauna în ordine cronologică.

Le închin memoriei tovarășilor scumpi cu care am trăit întîmplările despre care vorbesc. Unii au și dispărut. Nu i-am uitat. Ne leagă trecutul.

Le închin și tinerilor pe care îi interesează cît de puțin gîndurile și frămîntările celor mai vîrstnici decît ei — seniorilor în carieră și vîrstă.

Poate că vor trage învățăminte toți cei ce le vor folosi.

Am revizuit prima ediție și fiindcă sînt datoare să rectific unele lipsuri ce mi s-au semnalat în paginile ce le încheiasem în 1955. Printre ele este menționarea numelui artistei Maria Mohor, a cărei scrisoare din aprilie 1959 îmi amintește că a jucat în compania noastră și nu am menționat-o. Regret acest lucru cu atît mai mult cu cît Maria Mohor a fost o foarte bună actriță. Frumoasă și talentată, era foarte apreciată de noi, directorii, de presă și de toți tovarășii din teatrele unde a jucat.

Și acum mă bucur că incidentul cu scrisoarea Mariei Mohor mi-a oferit prilejul să-i aduc aci reînnoirea prieteniei pe care am avut-o întotdeauna față de ea.

Spicuiri
din viața mea
în teatru

Nu intenționez să povestesc amănunțit cariera mea de actriță care, din 1898 și pînă azi, însumează șaizeci și doi de ani de practică teatrală ; ar fi o prea lungă înșiruire de ani, încărcați cu întîmplări frumoase și urîte, plăcute și neplăcute, interesante sau searbede, valoroase sau insipide. Voi evoca momentele mai însemnate, acelea care răsar spontan în memorie și-și păstrează acuitatea de altădată — respectînd, pe cît posibil, ordinea cronologică a întîmplărilor. Pentru a o lua de la început, să ne întoarcem la primul pas care m-a condus în cabinetul directorului Teatrului Național, în anul 1898, Petre Grădișteanu.

N-am fost atrasă în teatru de focul sacru, de care aproape toți actorii spun că sînt stăpîniți ; de altfel, nu mai eram la primii mei pași în lupta pentru viață, pentru asigurarea existenței și independenței mele sociale — și nici nu aveam vîrsta cînd entuziasmele tinereții explică avîntarea în necunoscut, în mrejele îmbătătoare ale unei fantezii plină de făgăduințl. Nu : aveam douăzeci și cinci de ani în 1898. Terminasem Facultatea de litere și filozofie și încercasem — nu o dată, dar

zadarnic — să capăt un loc în învățămînt pentru a-mi asigura o viață independentă.

Motivele de ordin social care mi-au stat în cale și care m-au abătut de la scopul inițial nu încap în cadrul acestor spicuiri desprinse din viața mea de teatru. Le menționez totuși, în treacăt, fiindcă acele opreliști familiare au determinat situația în care mă găsesc astăzi. Căci, într-adevăr, mă zbăteam în căutarea posibilității de a-mi asigura existența printr-o activitate care să-mi creeze o situație independentă, în ciuda opoziției familiei și căreia nu puteam să mă închin acceptînd-o. Trebuia să mă bizui exclusiv pe puterea mea de muncă și să încerc să găsesc un teren unde să-mi pot pune în valoare calitățile înnăscute și șlefuite apoi prin studiu și educație. După numeroase încercări nereușite, în urma unor informațiuni căpătate întîmplător, mi s-a părut că teatrul ar putea să-mi ofere prilejul unei munci intelectuale răsplătite, eventual, și din punct de vedere material. Fără a sta prea mult pe gînduri, m-am prezentat directorului Teatrului Național, pe atunci Petre Grădișteanu. El m-a angajat ca actriță nu pe baza pregătirii artistice, care-mi lipsea, ci, pentru că — după cum mi-a spus — a întrevăzut în mine viitoare posibilități de afirmare spre folosul meu și al teatrului. Poate că-l amuzase și îndrăzneala demersului meu, lipsit de justificarea unei pregătiri artistice, profesionale.

Și iată-mă în teatru, căzută ca din cer. După viața monotonă, îngustă și apăsătoare în sînul familiei și după mediul studios universitar, mă aflam deodată în vîltoarea unei lumi cu un specific nebănuit de mine. Și totuși m-am avîntat cu multă îndrăzneală în noua mea carieră.

Debutul ? După cum era de așteptat : un dezastru.

Am debutat cu o piesă într-un act, *Primul bal*, de Pailleron. Aducîndu-mi aminte de acest debut, rămîn uneori uimită, iar alteori pufnesc în rîs, la gîndul inconștienței mele de atunci. Dar nu numai

a mea, ci și a celor ce mi-au încredințat interpretarea unui personaj pentru care nu prezentam nici o calitate. Era vorba de o domnișoară naivă și răsfățată, pășind cu ingenuitate și feciorelnică cochetărie la primul ei bal. Repet, nimic nu mă desemna pentru interpretarea acestui rol : nici statura, deoarece încă pe atunci nu eram prea firavă, și nici glasul meu, de o sonoritate cu totul opusă timbrului cristalin corespunzător unei tinere debutante mondene. Mai mult, nu cunoșteam nici cele mai elementare principii ale artei noastre actoricești: dicțiune, respirație, valoarea gestului ș.a.m.d.

Am înțeles curînd că o cultură generală, ca aceea pe care mi-o formasem pe băncile universității, nu poate înlocui studiile de specialitate ; că nu era de ajuns să cunoști mai multe limbi străine, să fi studiat logica și psihologia, să fi analizat teoriile filozofilor etc. Mi-am dat seama că o asemenea cultură putea doar să-mi fie de folos ca să rectific, cît mai curînd, marea mea deficiență : lipsa unor studii relative la arta scenei. De aceea, cu pasiune, m-am apucat să învăț.

Am urmat cursurile de la Conservator ale marei artiste Aristizza Romanescu ; am citit cu aviditate tot ce era în legătură cu arta dramatică. Și mai ales am urmărit cu încordare jocul tuturor actorilor mari și mici, buni și răi, compatrioți și străini. Din activitatea lor scenică, din jocul lor am desprins, în mod analitic, cerințele cele mai imperioase ale artei actorului și am pătruns justețea sau falsitatea intrepretărilor, ale intonațiilor, ale procedeelor.

Am înțeles că atît cultura fără talent cît și talentul fără cultură nu pot făuri un actor desăvîrșit. Cunosc însă exemple de actori talentați, dar lipsiți de o cultură temeinică, care au avut mari succese : Maria Ciucurescu, Ion Petrescu etc. Acești *rara avis* au fost susținuți de o admirabilă intuiție, care i-a ajutat să-și apropie cu uimitoare îndemînare stările sufletești ale personajelor in-

terpretate, fie că le avuseseră ca modele în viața de toate zilele — și deci le erau familiare — fie că prin aceeași intuiție ei deslușeau în textele autorilor, cu claritate, posibilități de a se identifica cu eroii ce-i interpretau. Dar o repet : aceștia sînt excepții și numărul marilor lor interpretări este limitat.

În general, însă, îmbinarea acestor două mari deziderate — cultura și talentul — este absolut imperioasă pentru a îngădui actorului să exprime cu adevărată trăire pornirile sufletești izvorîte din viața de fiecare zi. Fără această contopire a darurilor mai susmenționate, artistul va fi incapabil să oglindească îndeosebi caracterul contradictoriu al multiplelor evenimente în funcție de diverse popoare, epoci și straturi sociale. Și fiindcă am pomenit de studiul pe viu prilejuit de audierea diferiților actori pe care i-am văzut jucînd, trebuie să citez numele artiștilor care m-au impresionat mai mult prin jocul lor și de la care am luat într-adevăr prețioase îndrumări, atît de folositoare carierei mele.

Dintre aceștia, amintesc pe Aristizza Romanescu, Eleonora Duse, Novelli, Nottara, Agatha Bîrsescu...

Cînd m-am hotărît să îmbrățișez cariera de actriță, auzisem de marele talent al Aristizzei Romanescu. Citisem și elogiile entuziaste ale criticului dramatic de pe vremuri Ionescu Gion. Mărturisesc că m-au influențat. M-am înscris la clasa, adică la cursurile Aristizzei Romanescu și în apropierea ei mi-am dat seama, pe cît am putut — fiind la începutul carierei — de strălucirea interpretărilor pe scenă, de darurile firești cu care era hărăzită. Am căutat să mă apropii și să pun în practică învățămintele primite de la actrița și profesoara Aristizza Romanescu.

Mai tîrziu, reciteam cu entuziasm aprecierile cu care criticul pomenit mai sus vorbea despre Aristizza Romanescu cu prilejul spectacolului de

retragere, cînd Aristizza s-a retras din propria ei voință : „Pe marea actriță care nu primise nici o distincție din partea statului, o decorase de mult publicul, pentru cel mai frumos talent național, pentru inteligența și munca artistică depusă pe scenele tuturor teatrelor din țară, pentru minunata limbă românească pe care o vorbește pe scenă, pentru dicțiunea ei fără pereche în teatru, pentru glasul ei minunat, pentru masca scenică pe care știe s-o folosească după natura rolurilor, pentru bogăția talentului și varietatea posibilităților de interpretare, pentru cultivarea permanentă a talentului și tinereții sale, pentru măiestria cu care știe pe scenă tăcînd să-ți vorbească mai bine decît cel care vorbește, pentru pătrunderea psihologiei personajului interpretat prin studierea întregii piese, pentru jertfirea cochetăriei feminine în figură, în îmbrăcăminte, în tot, pentru ca rolul să apară așa cum trebuie, și în sfîrșit pentru patima nestinsă, covîrșitoare, cu care, mai presus de orice, a iubit teatrul și cariera ei de artistă. Pentru admirabila ei interpretare a rolului Anca din *Năpasta* și mai departe pentru felul cum a știut să fie într-o seară Baroana d'Ange din *Demimonde* de Dumas ; într-altă seară era Geta din *Fîntîna Blanduziei* de Alecsandri ; într-alta era zburdalnica Toinon din *Scînteia* de Pailleron și într-alta lady Macbeth și așa mai departe. Toate aceste memorabile succese — căci în orice rol ar fi jucat obținea izbînzi artistice fără egal — au făcut ca epoca în care și-a desfășurat activitatea să poarte pecetea numelui său : epoca Romanească.“ Cu toate acestea eu nu am cunoscut-o decît amărîtă, decepționată, mărturisindu-și dorința de a părăsi teatrul, care nu o răsplătise pe măsura talentului și a pasionatei sale dăruiri pentru scenă.

Volumul ei de amintiri — *Treizeci de ani de teatru* — arată pe larg zbuciumul pe care l-a trăit. Și cu toate că au trecut mai bine de treizeci de ani de atunci, o văd parcă și acum, în seara repre-

zentației ei de adio la Teatrul Național. Din întregul program prezentat în acea seară mi-o amintesc pe Aristizza Romanescu jucînd scena balconului din *Romeo și Julieta*, de Shakespeare. Cînd a început să joace rolul, să-l trăiască cu o vioiciune și gingășie încîntătoare, cu muzicalitatea glasului său argintiu, cu o dicțiune în care cuvintele sunau ca niște șiraguri de perle, nu am mai văzut-o pe Romaneasca : din balconul înflorit auzeam doar rîsul cristalin al unei copile naive, care răspundea înfrigurată doicei sale, și apoi șoaptele ei de iubire către Romeo, alternînd — cînd pe un ton de blînd răsfăț, cînd învăluite în cea mai înflăcărată pasiune. Era Julieta, așa cum însuși Shakespeare și-o închipuise, întruchipare a dragostei eterne, pe care n-o învinge nici moartea.

Ce am învățat în seara aceea ?

Am învățat ce înseamnă puterea de a te sugestiona și de a sugestiona publicul. Prin sugestionare înțeleg perfecta integrare, trăirea personajului în așa fel ca spectatorul să creadă realmente, să se convingă de autenticitatea faptelor ce se desfășoară în fața ochilor lui. Prin ce mijloace ? Cele mai simple, mai firești, bazate pe adevăr, pe evocarea trăsăturilor caracteristice personajului ce trebuie jucat. Ținînd seama de starea afectivă provocată de diversele întîmplări, de întregul complex social (educația, climatul, epoca, familia, vîrsta etc.), să ne silim să construim personajul și să ne indentificăm lui — pe cît mai mult posibil — aplicînd datele corespunzătoare dobîndite prin studiul analitic.

*

Pe Eleonora Duse am iubit-o și am prețuit-o pentru naturalețea și vădita simplitate a jocului ei.

Era atît adevăr, atîta semnificație grăitoare în atitudinea ei, atîta durere în privirile și în tăcerile ei, încît te atrăgea, te făcea să simți cum sim-

ţea ea, să plîngi cînd plîngea ea şi s-o înţelegi şi să o compătimeşti, pas cu pas, clipă cu clipă. Nu era frumoasă, de o statură mijlocie, avea însă doi ochi mari negri, arzători şi o faţă smeadă, unghiulară, pe care se răsfrîngea cu putere clocotul frămîntării interioare.

Mişcările ei erau line, armonioase, dar glasul aspru. Freamătul lăuntric era parcă înăbuşit de un calm exterior, însă cînd jignirea, insulta şi nedreptatea îşi împlîntau ascuţişul în adîncul inimii, izbucnirea spaimei, a regretului sau a durerii lua o amploare umitoare, trecînd treptat la strigăte din ce în ce mai sfîşietoare. Aş putea cita diferite scene din spectacolele în care am văzut-o jucînd pe Eleonora Duse. Mă voi mărgini însă să desprind — în cadrul acestor rînduri — numai una din ele : aceea din *Dama cu camelii* în care Armand Duval aduce o învinuire nedreaptă Margueritei Gauthier. Duse jucase, cu o clipă mai înainte, momentul cînd primeşte scrisoarea iubitului, care o acuza pe nedrept. Împietrită, mută, cu ochii plecaţi, lasă să-i cadă din mînă hîrtia, iar nemişcarea şi tăcerea ei exprimau mai multă durere decît orice reacţie violentă. Iar cînd, imediat după aceea, Armand o insultă la bal, în public, înjosind-o, aruncîndu-i în faţă un pumn de bancnote, singurul cuvînt pronunţat de Duse era „Armand", numele iubitului, rostit pe diferite tonuri, într-o gradaţie de uimire, de implorare, de spaimă, culminînd într-o izbucnire de cumplită deznădejde. Aud parcă şi acum acea şoaptă dureroasă, amplificată apoi pînă la maximum. N-o pot uita, cum n-o pot uita pe Duse în Silvia din *Gioconda*, de d'Annunzio, precum şi în toate celelalte roluri în care am văzut-o jucînd.

Eram încă o debutantă ; nu-mi dădeam bine seama de marele său dar de a se identifica atît de total cu personajul pe care-l interpreta. Dar mă simţeam scăldată în lumină, plutind într-un fel de euforie, ca în faţa unui tablou de mare artă, ca la un concert dat de virtuoşi, care stăpînesc o tehnică şi o sensibilitate deplină. S-au

scurs de atunci atîția ani și totuși amintirea începuturilor carierei mele păstrează încă vie imaginea vizuală și auditivă a marei tragediene Eleonora Duse !

*

Novelli ! Mai sforar poate, mai complicat. Dar cît meșteșug ! Cîtă artă ! Cîtă cunoaștere a omului în societate, în familie, în împrejurări diferite, prielnice sau fatale ! Cîtă măiestrie în filigranarea detaliilor ce compun un rol, de la cele principale pînă la cele mai neînsemnate în aparență : nimic nu era uitat sau executat cu neglijență. De la *Papa Lebonnard*, de Jean Aicard, la *Michel Perrin*, de Mellesville, la Shylock cîtă distanță ! Ce scară ascendentă și descendentă ! Ce gamă de priviri pătrunzătoare sau voit false pe sub pleoapele lăsate ! Cîtă varietate în voce, uneori înăbușită, alteori tunătoare, cînd, în Shylock, o striga pe fiica sa Jessica, după ce constatase că i-a fost răpită. Cîtă pasiune sălbatică atunci cînd urmărea, ca răzbunare, obținerea fîșiei de carne a datornicului creștin. Și ce spaimă, ce decepție indescriptibilă cînd i se dovedea că nu poate să-și satisfacă ura tăind în carne vie, fără a lăsa să curgă în același timp o picătură de sînge! Aceeași măiestrie manifesta Novelli în umilul Michel Perrin și în toate celelalte roluri jucate. Am înregistrat, pe cît mi-a stat în putință, arta gestului, priceperea dozării și a îmbinării într-un tot organic a diverselor mijloace care constituie comoara darurilor cu care ne-a înzestrat natura.

Mi-am întărit convingerea că șlefuind aceste daruri naturale prin studiu, prin practică și antrenament, atingem culmi din ce în ce mai înalte, dacă nu desăvîrșirea.

*

Un alt mare și neuitat artist, care, după cum am spus, a exercitat o înrîurire asupra formării

mele actoricești, a fost Nottara. Am și acum în fața ochilor masca dureroasă a lui Constantin Nottara în Luca Arbore, din piesa lui Delavrancea. Îi văd fața palidă și slăbită : ochii din care curgeau șiroaie de lacrimi, prelingîndu-i-se pe barba albă, îi aud vocea înecată într-un plîns stăpînit cu demnitate, dar și cu o sfîșietoare deznădejde. Nici revoltă, nici ură, ci o indescriptibilă durere de părinte pentru pierderea copiilor uciși de sălbatica pornire dușmănoasă a lui Ștefăniță. Mărturisindu-și, cu o neclintită noblețe, supunerea față de domnitor și constatînd neputința de a lupta împotriva urii ce i-a dovedit tînărul vlăstar domnesc, el se mărginea să rostească cu un glas, pe care parcă și acum îl aud răsunînd, următoarele cuvinte; la început înăbușite, dar pe care convingerea unei inexorabile consecințe le făcea să se ridice într-un crescendo din ce în ce mai dureros : „O ! Ura ! ura care n-are lege... Ura pe care am crescut-o, am ocrotit-o, am ținut-o de mînă, am scăldat-o, am șters-o, am mîngîiat-o, am pus-o pe tron, am povățuit-o, i-am arătat calea binelui... Ura care s-a făcut puternică, ura care îmi pîndește din senin amărîtele mele zile. Ura aceasta..." Și neputînd termina exprimarea gîndului său, apăsat de amenințările care-i stăteau în față, Arbore sfîrșește înecîndu-se în plîns.

Dacă n-ar fi decît măiestria desăvîrșită cu care a interpretat rolul lui Luca Arbore și încă ar fi îndeajuns ca numele lui Constantin Nottara să fie înscris cu litere nepieritoare în istoria teatrului romînesc. Dar Nottara a interpretat cu o egală strălucire nenumărate roluri, ca : Macbeth, Horațiu din *Fîntîna Blanduziei* etc.

Macbeth interpretat de Nottara nu era criminalul fioros care a săvîrșit omorul din pură bestialitate. Ambiția care îl tortura și-l împinsese la săvîrșirea crimei îl chinuia pînă la deznădejde, făcînd din acest împătimat al gloriei aproape o

victimă involuntară. Era o interpretare nouă, măreață.

În Horațiu, din *Fîntîna Blanduziei*, maiestatea senină a poetului îndrăgostit de natură, eleganța rostirii, armonia gesturilor, apoi indulgența simpatică cu care încuraja idila dintre sclavii săi Gallus și Getta, deși el însuși era îndrăgostit de tînăra sclavă, toate la un loc completau o interpretare de o mare calitate artistică.

Dar maestrul Nottara a jucat în lunga sa carieră foarte multe melodrame, ca : *Curierul de Lyon, O crimă celebră* și altele, apoi tragedii shakespeariene și clasici germani... și căpătase o patină de afectare bombastică, din pricina căreia ajunsese să fie considerat puțin cam învechit, prin manierismul pe care îl adoptase.

Și deodată o surpriză: Nottara uimește pe toți interpreții care împreună cu el au jucat în piesa lui Bernard Shaw *Medicul în dilemă*. Rolul era de mică întindere, dar realismul cu care juca actorul bănuit că se închistase în metodele învechite a uimit pe toți din jurul său. Cultura, dăruirea în muncă a maestrului Nottara, ambiția și dorința de a merge în pasul vremurilor reușiseră să îndepărteze procedeele care nu se mai potriveau cu noua școală realistă, ce pusese încă de pe atunci stăpînire pe scenele de la noi și din străinătate.

Nottara devenise propriul său elev și, în urmă, muncind cu stăruință nedezmințită, a dăruit scenei o generație întreagă de mari actori, care i-au fost discipoli devotați și recunoscători. Printre aceștia amintim pe Aristide Demetriade, Nicolae Soreanu, Tony Bulandra etc.

*

Cu evocarea Agathei Bîrsescu, jucînd în *Hero și Leandru*, piesa lui Grillparzer, închei capitolul amintirilor mele asupra marilor actori, ale căror realizări le-am studiat cu perseverență.

Hărăzită ca vestală a zeiței Venus, Hero este închisă în turnul ce va trebui să-i servească de locuință, chiar în ziua învestirii ei. Fecioara cuminte de pînă atunci se îndrăgostește însă de Leandru, un tînăr pescar venit să asiste la ceremonie și care, la rîndu-i, e îndrăgostit de ea. În ciuda primejdiei de a traversa înot marea, Leandru, nebun de dragoste, se întîlnește în fiecare noapte cu Hero. Întîlnirile lor sînt suspectate de marele preot. Într-o noapte, lumina din turn, care servea drept far temerarului înotător, a fost stinsă de cei ce, pîndind, voiau să curme romanul de dragoste. Orbecăind prin întuneric, Leandru se înecă și, a doua zi de dimineață, cadavrul lui este aruncat la țărm de valuri. Hero, care-l așteptase toată noaptea cu înfrigurare, este cuprinsă a doua zi de neliniște și teamă, dîndu-și seama că adormise și că, lumina fiind stinsă, Leandru nu avusese cum să se orienteze. Primind de la marele preot însărcinarea de a coborî pe țărm întru îndeplinirea sarcinilor sale de vestală, Hero descoperă cadavrul iubitului ei. Și, deodată, cuprinsă de groază și durere, se aruncă asupra trupului neînsuflețit al lui Leandru, cu un răcnet înspăimîntător, în care este cuprinsă toată mutilarea sentimentului ei de femeie îndrăgostită pînă în cele mai adînci fibre ale ființei sale. Ecoul acelui strigăt umple văzduhul, îngrozește pe toți cei prezenți. Cum putea marea tragediană să comunice spectatorilor cumplita înfiorare care cutremura toată sala ? Puternica ei voce de contralto nu mai era decît un geamăt prelungit al unei dureri zguduitoare. Splendida ei statură parcă se năruise. Zăcea oarbă, surdă, anihilată de durere. Nu pătrundea pînă la ea nici o încercare de mîngîiere. Nu auzea și nu lua în seamă mustrările marelui preot, care încerca s-o cheme la realitate. Îndemnurile înaltului prelat se adresau parcă unui mort, unui trup fără viață, ca cel al pescarului ce-și pierduse viața pentru nemărginita sa iubire. Hero era imaginea deznădejdii însăși. Marea ar-

tistă se identificase total cu eroina lui Grillparzer. Am desprins doar în treacăt, una din atîtea realizări măreţe ale talentului Agathei Bîrsescu.

Am văzut-o jucînd în *Magda*, de Sudermann, păşind cu sfială pragul camerei părinteşti şi aruncîndu-se copleşită de emoţie la picioarele tatălui său, plîngînd şi cerşindu-i iertare cu glasul înăbuşit de sfîşietoare remuşcări. Iar după cîteva clipe ni se înfăţişează redresată în toată ploarea ei statuară, într-o atitudine de demnă şi dispreţuitoare revoltă, scandînd cu vocea ei de contralto, cu o dicţiune perfectă, dreptele sale învinuiri la adresa fostului ei seducător, care, după ce o părăsise odinioară, încerca acuma, cînd o vedea salvată din nenorociri — să-şi valorifice, din nou, falsele sale sentimente sub masca iubirii şi a îndatoririlor sociale.

Măiestria jocului Agathei Bîrsescu în toate rolurile în care am văzut-o pe urmă : în contesa Sarah, în Sapho, în Mesalina etc. stîrnea ovaţiunile entuziaste ale publicului.

Creaţiile scenice minunate ale actorilor mai sus citaţi au constituit pentru începătoarea care eram tot atîtea lecţii de măiestrie artistică. Aceste lecţii mi-au folosit şi nu puteam să nu închin aceste cîteva rînduri celor de la care le-am primit.

*

Şi acum să ne întoarcem la sforţările pe care le-am făcut în vederea înlăturării lipsei unei pregătiri teatrale temeinice — lipsă care s-a răzbunat imediat. Într-adevăr, pînă să-mi dau bine seama de insuficienta mea pregătire şi pînă să ajung a asimila treptat, zi de zi, lună cu lună, an cu an învăţătura necesară carierei, s-a întîmplat următorul lucru : mazilirea mea din cadrele Teatrului Naţional.

Am povestit de nenumărate ori cum în seara debutului meu am primit o telegramă de la bunica mea din partea tatei, prin care îmi interzicea

să port pe scenă numele părintesc. Eu n-am ținut seama de această interdicție. Dacă am făcut bine sau rău, rezultatele muncii mele grăiesc destul de limpede. Dar ecoul acestei supărări familiare nu rămăsese între zidurile Teatrului Național. Și, firește, lumea se interesa de îndrăzneața răzvrătită care sfărîmase barierele sociale consacrate. În consecință, am fost asaltată cu propuneri cît mai interesante, dacă nu interesante, prin care mi se așterneau la picioare făgăduielile unui bogat covor de flori, de călătorii în străinătate, bijuterii și cîte și mai cîte, în schimbul unor consimțiri dezonorante, cu totul opuse dorinței mele de independență și muncă cinstită.

Speriată, m-am refugiat în căsătorie. Căsnicia mi-o alesesem drept scut. Dar în felul acesta am pierdut aureola ce mă înconjurase la primii mei pași pe scenă. Eram o mică burgheză nepriceputâ, neîndemînatică și neinteresantă. Pe de altă parte, neizbutitele încercări de la început îmi întunecaseră orizontul carierei mele de actriță, deși prin voință și studiu izbutisem, între timp, să interpretez cu oarecare vădite progrese unele roluri mai bine alese : doamna de Thauzette din *Denisa* lui Dumas și o altă cochetă din *Ca frunzele*, a lui Giacoza. Mai era însă ceva (azi îmi pot permite să vorbesc despre aceasta fără falsă modestie, deoarece evoc un trecut îndepărtat) : prin tinerețea, cultura și înfățișarea mea plăcută puteam să devin o concurentă de temut. Iată de ce rivalele mele alarmate au influențat părerea directorului de atunci, Scarlat Ghica (1899). Și astfel, la o ședință administrativă, am fost înscrisă pe lista celor eliminați, alături de alte trei actrițe considerate ca cele mai incapabile din tot Teatrul Național.

Neștiutoare de nemulțumirea ce provocasem, deoarece mă ținusem departe de orice intrigi și pertractări de culise, vestea acestei maziliri a căzut ca un trăsnet peste orgoliul meu de pre-

miantă în toate clasele de liceu și de element fruntaș în universitate.

După primul moment, însă, de dureroasă stupoare, efectul acestei lovituri mi-a fost salutar. În loc să mă copleșească, ea a aprins în mine și o mai aprigă dorință de a șterge umilința ce mi-a fost impusă, de a dovedi că nu o meritasem. Prin ce mijloace ? Printr-o muncă mai stăruitoare, mai profundă, mai subtilă în cercetarea metodelor artistice specifice meseriei actoricești ; printr-o disciplină de fier și o mai mare modestie în aprecierea calităților mele. Mai mult : însuflețită de dorința fermă de a mă mlădia după împrejurări, de a le înfrînge și de a mă adapta climatului scenic, am primit, ba chiar m-am oferit să joc, în mod gratuit, orice rol refuzat de actrițele mai răsfățate. Astfel mă făceam utilă și, deși oficial scoasă din colectivul teatrului, continuam să-mi mențin locul în sînul lui. Eram convinsă că în cele din urmă voi reuși să mă afirm. Începusem să învăț arta de a pătrunde și a exprima cît mai nuanțat gîndirea și sentimentele omenești. Firește, nu aveam absurda pretenție de a stăpîni la perfecție această știință și acest har. Îmi dădeam seama însă că eram pe calea dreaptă, pe calea spre lumină, spre desăvîrșire, care nu poate fi dobîndită decît prin muncă, muncă, muncă... Și curînd am putut culege roadele acelei chibzuite purtări.

Într-adevăr, Ștefan Sihleanu, care a urmat la conducerea Teatrului Național (1901), a considerat că fusesem scoasă pe nedrept din cadrele acestei instituții și spre mulțumirea mea m-a reintegrat.

Ancorasem definitiv pe tărîmurile teatrale.

Mă îmbarcasem pe corabia care plutește pe valurile schimbătoare ale succesului, adeseori urmărit ca un miraj.

În sfîrșit eram actriță.

Directoratul lui Davila

Înscăunarea lui Davila la conducerea Teatrului Național a marcat un moment însemnat în analele acestei instituții. Prin calitățile și defectele sale, Davila a iscat un iureș care a stîrnit interesul general. Provocînd discuții în presă, discuții aprinse — pro și contra — a creat o atmosferă de luptă, de concentrare, de care a beneficiat atît el, cît și instituția, devenind centrul preocupărilor zilnice.

Întîmpinînd rezistență, Davila a luptat cu îndîrjire și a izbutit uneori să-și valorifice calitățile. Dînd punerii în scenă o orientare realistă, el a înlocuit decorurile, mobilierul, recuzita de pînă atunci, reînnoind totodată și tehnica folosirii lor. De asemenea a imprimat un ritm nou, mai expresiv, mai conform cu realitatea interpretării textelor.

În afara considerațiunilor de ordin general, menționate mai sus, trebuie să spun că sosirea lui Alexandru Davila la Teatrul Național a însemnat pentru mine adevăratul început al carierei, fiindcă din acea perioadă datează afirmarea mea în rolurile jucate cu succes. Într-adevăr, primul rol pe care mi l-a încredințat Davila a fost principalul rol feminin din piesa *Instinctul*, de Kistemaekers.

Începusem prin a-l refuza. Întrucît trecusem prin grelele încercări ale debutului și-mi dădeam acum mai bine seama cîtă măiestrie trebuie pentru compunerea unui rol, nu mă mai încredeam în posibilitățile mele. Mai adaug faptul că îndoiala mea sporea, văzînd cum unele actrițe cereau roluri de mare anvergură și cum rezultatul interpretării lor era o adevărată catastrofă ; dobîndisem suficient spirit critic pentru a putea pricepe că jucau fals, strident, stîngaci, exagerat. Înțelegeam că erau depășite de importanța rolului : nici psihologia eroinei, nici ținuta, nici glasul nu se armonizau cu educația, mediul și vîrsta personajului. Nu știau să poarte toaletele înzorzonate cu care se îmbrăcau, mă scandaliza și felul cum aceste așa-zise artiste își aruncau înapoi trena rochiei de bal sau a costumului de epocă, printr-o lovitură de picior des repetată. Aceasta, fiindcă nu învățaseră nicicînd cum se poartă o astfel de îmbrăcăminte. Și unde ar fi putut să învețe ? În timpul studiilor pentru ținută ? La o școală de artă unde ar fi ajuns la cunoașterea costumelor istorice ? Era vădit că nu primiseră nici o indicație, nu aveau nici o practică în această direcție. Mă temeam de ridicolul în care căzuseră ele. Și iată de ce, în loc să sar în sus de bucurie, mi-am exprimat teama pe care se întemeia refuzul meu. Am adăugat că citisem în text o scenă în care eroina era cuprinsă de groază și că nu știam în ce măsură aș putea exprima acest sentiment de teroare, deoarece trăsăturile feței mele fiind cam șterse nu ar putea să oglindească destul de puternic zbuciumul interior.

Davila mă asculta trăgîndu-se de nas. Era un obicei al său. Și, deodată, din senin, fără a mă contrazice, s-a ridicat drept în fața mea, cu brațele în sus, cu pumnii crispați amenințător. Am scos un strigăt de spaimă. Atunci, Davila, punîndu-mi imediat în față o oglindă, a adăugat : „Privește acum dacă figura dumitale poate să exprime sau nu groaza". A fost o bună lecție

practică, o lecție de adevărat realism, și în această privință îi datorez multă recunoștință. Poate că pe atunci nu mi-am dat bine seama de sprijinul ce-mi dăduse. Aveam adeseori discuții cu el, în contradictoriu, iscate chiar în timpul montării piesei, pe cînd Alexandru Davila sta într-o lojă, în sală, iar eu pe scenă.

În cele din urmă piesa a obținut un mare succes. O montare îngrijită. O distribuție excepțională : Petre Sturdza, Liciu, Maximilian. Subiectul ? Banal în aparență, totuși valoros, pentru că dezbătea problema conștiinței profesionale. Un doctor, mare chirurg, crezîndu-se înșelat, refuză să intervină pentru salvarea unui tînăr, pe care-l bănuiește că ar fi amantul soției sale. Tînărul zace în nesimțire într-o cameră alăturată. După o mare luptă interioară, datoria omului de știință, a salvatorului vieților omenești, învinge zbuciumul sufletesc al soțului : medicul își face datoria.

Am rezumat canavaua piesei, fiindcă vreau cu acest prilej să spun cîteva vorbe despre Petre Sturdza, interpretul doctorului. Acest actor studiase mult teatrul italian, norvegian și suedez. Om de o aleasă cultură, el era un mare pasionat de teatru. A fost unul dintre primii actori care au înțeles necesitatea introducerii concepției realiste în teatru. În *Papa Lebonnard*, în *Chemarea codrului*, în *Stîlpii societății*, în tot teatrul lui Ibsen, al lui Björnston, în tot ce a jucat cu înțelegere și dăruire, Petre Sturdza a fost unul dintre cei mai pricepuți actori, cu totul devotat artei teatrale.

Tot Davila a fost acela care a încurajat și începuturile artistice ale lui Tony Bulandra.

Pe Tony nu-l atrăsese spre cariera teatrală vreun interes material sau necesitatea de a-și asigura existența. Tatăl său era, pe atunci, un om cu dare de mînă ; dar, ca orice burghez, se împotrivea cu înverșunare vocației lui Tony, soco-

tind că a fi actor ar însemna ceva neserios, nedemn, și de aceea dorea pentru odrasla sa o meserie mai „onorabilă", mai sigură, mai productivă. Tony însă era îndrăgostit pătimaș de teatru. Cu toate acestea, supunîndu-se cu abilitate ucazului părintesc, a dat examen pentru intrarea în școala militară. A reușit cu succes. Și astfel, drept recompensă pentru supunerea sa, părintele recalcitrant i-a îngăduit, în sfîrșit, să-și urmeze chemarea. Stratagema sa se dovedise justă. La această hotărîre a contribuit, de altfel, și C. Nottara, care, apreciind foarte mult calitățile lui Tony, a convins pe neînduplecatul tată.

Terminîndu-și studiile de conservator la București, Tony Bulandra, ca orice tînăr din generația lui care dorea să-și perfecționeze studiile, a plecat la Paris, unde timp de doi ani a urmat cursuri la Conservator cu Leloir, Le Bargy și Silvain. Dovedind calități excepționale, Tony a primit numeroase propuneri de a rămîne să joace în Franța, dar ca bun patriot le-a respins, nevoind să-și valorifice munca și talentul altundeva decît în patrie. Și s-a întors în țară entuziast și înflăcărat. Răsplata? Doi ani a fost ținut în umbră, primind numai roluri secundare. La venirea lui Davila, tînărul înflăcărat, cu glas splendid și atitudini armonioase, juca pe Zoil în *Fîntîna Blanduziei* a lui Vasile Alecsandri ! Davila l-a distribuit imediat în Gallus și de atunci cariera lui Tony Bulandra a cunoscut drumul mereu ascendent, care nu s-a oprit decît o dată cu boala și moartea lui.

Ceea ce s-a întîmplat cu mine și cu Tony s-a repetat cu Marioara Voiculescu, Maria Giurgea și Ion Manolescu, cărora Davila le-a croit de asemenea drumul spre succes, ajutîndu-i cu sfaturile sale și dîndu-le posibilitatea de a-și manifesta calitățile.

Pe lîngă înnoirea punerii în scenă și îndrumarea realistă imprimată mișcării teatrale, pe lîngă ajutorul acordat actorilor mai sus menționați, merită să vorbesc și despre repertoriul lui Davila, învinuit, după cum se știe, de către unii, că și l-ar fi format exclusiv din piese bulevardiere. Această învinuire este nedreaptă. Între piesele montate de Davila, fie la Național, fie, mai tîrziu, în propria lui companie, pot cita lucrări, ca: *Aulularia* și *Căldarea de fier*, de Plaut, *Carmosina*, de Musset, *Cidul*, de Corneille, *Nevestele vesele din Windsor* și *Furtuna*, de Shakespeare, *Avarul*, *Doctorul fără voie* și *Bolnavul închipuit*, de Molière, *Bărbierul din Sevilla* și *Nunta lui Figaro*, de Beaumarchais, *Arleziana*, de Daudet, *Gringoire*, de Banville, *Mesalina*, de *Willbrand*, *Două lumi*, de Hauptmann, *Hero și Leandru*, de Grillparzer, *Puhoiul*, de Max Halbe, *Salomeea*, de Oscar Wilde; totodată, din respect pentru Vasile Alecsandri, Davila a organizat „săptămîna Alecsandri", jucînd *Despot Vodă* și *Ovidiu*. Apoi, tot pentru încurajarea pieselor autohtone, el montează *Manasse*, de Ronetti Roman și *Sanda*, de Alexandru Florescu, pe lîngă altele, ca : *Mama*, de Miclescu, *Gemenii*, de Cherchez, *Urmările*, de Emil Nicolau, acestea trei din urmă mai slabe din punct de vedere al construcției dramatice, dar cu tendințe moralizatoare; în schimb celelalte două, *Manasse* și *Sanda*, au fost alese pentru tematica lor și, jucate, au stîrnit vîlvă. Aceste lucrări dramatice răsfrîngeau actualitatea și problemele sociale care frămîntau conștiința oamenilor în acele vremuri.

Într-adevăr, în *Manasse* autorul lua atitudine împotriva discriminării rasiale. Și piesa a obținut un succes răsunător, datorită atît interpretării, cît mai ales tematicii ei. În *Sanda*, autorul

dezvăluie influența nocivă a catolicismului asupra cercurilor familiale în care papismul, în plină dezvoltare în epoca aceea, își implîntase tendințele acaparatoare, satirizînd totodată mondenele inconștiente de menirea lor de mame și de soții. Ronetti Roman și Alexandru Florescu cunoșteau bine societatea descrisă cu atîta măiestrie, pentru că trăiseră în mediul acela.

E drept, însă, că Davila a făcut concesii gustului public și că pentru a asigura teatrului încasări mai fructuoase a montat, pe lîngă lucrări dramatice ca cele mai sus amintite, multe piese bulevardiere. Pe atunci erau la modă Bataille, Bernstein, Pierre Wolf, Hervieu și Porto-Riche — cu *Enigma*, *Îndrăgostita* și *Trecutul* — piese jucate chiar la Comedia Franceză. Piesele acestea aveau un conflict de dragoste, construite mai toate pe faimosul „triunghi amoros".

Și totuși interpretarea acelor piese a servit ca o primă treaptă, generațiilor de actori începători; a fost o încercare în munca lor de pregătire, de șlefuire a talentului; căci numai după ce și-au încercat forțele puteau ei păși mai departe, la interpretarea unor piese ale unor dramaturgi ca Shakespeare, Molière, Sofocle, Aristofan sau Euripide, prin operele cărora au putut să se apropie de cunoașterea eternului omenesc, străduindu-se să-și amplifice, să-și îmbogățească posibilitățile și să-și perfecționeze jocul.

Davila a întîmpinat multă dușmănie în postul său de director al Teatrului Național. Desigur că-n mare parte și-a atras-o singur, prin impulsivitatea, orgoliul și spiritul său dictatorial. În orice caz, conflictul cu C. Nottara putea fi evitat.

Totuși, cu toate neajunsurile pe care i le pricinuia adesea temperamentul lui pătimaș, Davila era un om de teatru înnăscut, și meritele, calitățile sale eminente dominau defectele pe care le

avea. De aceea campania de presă și atacurile în parlament ce fuseseră dezlănțuite împotriva lui apăreau în mare măsură nedrepte, subiective și... interesate, multora dintre cei ce-l cunoșteau bine.

Într-adevăr, în urma acestor critici vehemente, Spiru Haret, ministrul liberal al instrucțiunii, în subordonarea căruia se afla Teatrul Național, a hotărît îndepărtarea lui Davila de la direcția acestei instituțiuni și înlocuirea lui cu...

Cu Pompiliu Eliade, cumnatul lui Spiru Haret !

Directoratul lui Eliade

Pe baza căror contingențe cu teatrul se făcuse desemnarea acestuia în fruntea unei instituții cu un caracter atît de specific ? Cunoștea el actorul, acest *irritabile genus?* Știa el oare ce-nseamnă dicțiune, gest, atitudine, decor, lumini, punere în scenă — tot ceea ce, în mod practic, alcătuiește arta teatrală? Putea el să intervină cu un sfat, cu o părere justă și profitabilă în munca unui colectiv de teatru pe care fusese pus să-l îndrumeze ?

Hotărît, nu.

Pompiliu Eliade era cu totul străin de *maquis*-ul teatral, cu frumoasele și pasionantele lui aspecte, dar și cu prăpăstiile ce pîndesc la fiecare pas pe cutezătorul ce se avîntă neștiutor pe acest teren primejdios. Chiar și după ani și ani de experiență și tot nu poți prevedea impasurile în care riști să ajungi și nemulțumirile pe care riști să le stîrnești. Grea, foarte grea sarcină să conduci un mare teatru. Într-adevăr, cine poate în același timp să rezolve cu competență nu numai atîtea și atîtea probleme diferite ridicate de repertoriu, distribuție, punere în scenă, dar să mai și soluționeze cu echitate toate pretențiile acto-

Alexandru Davila

C. I. Nottara

Eleonora Duse

Agatha Bîrsescu

Aristizza Romanescu

Ermete Novelli

Lucia Sturdza Bulandra în *Maman Colibri*, de H. Bataille

Compania Davila

Lucia Sturdza Bulandra la douăzeci și opt de ani

În *Stane de piatră*, de H. Suderman: De sus în jos: Tony Bulandra, Maria Giurgea, Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Romald-Bulfinsky, Tantzi Elvass, N. Niculescu-Buzău

în *Maman Colibri*

Lucia Sturdza Bulandra la intrarea în teatru

rilor și autorilor, și, pe deasupra, să primească în chip senin criticile unei prese venale, ale cărei criterii de apreciere erau uneori dintre cele mai pătimașe? (Îmi reamintesc de un gazetar de pe vremuri, care, după ce-a stăruit să-i angajez o protejată, complet lipsită de talent, m-a insultat în mod josnic în ziarul la care era atotputernic, fiindcă nu-i consacrasem pe aleasa inimii sale ca o mare actriță... pentru ca pe urmă, despărțindu-se de aceasta, să facă *mea culpa).*

În scaunul oficial ce-l ocupa, Pompiliu Eliade era ferit, desigur, de anumite lovituri, fiind cumnatul ministrului instrucțiunii. Personal, amintirea care o am despre dînsul este aceea a unui om care n-a izbutit întotdeauna să-și apropie colaboratorii, din pricina lipsei lui de modestie, de imparțialitate și — de ce n-aș spune-o? — de sinceritate. Totuși, în ciuda acestor scăderi, în ciuda faptului că lipsa lui de experiență a vieții teatrale îl determina adesea să ia atitudini de comandă, care nu admiteau discuție, Pompiliu Eliade era un valoros om de cultură, un intelectual îndrăgostit de cărți. Proaspăt sosit de la Paris, unde, la Sorbona, studiase limba și literaratura franceză, el rămăsese însă credincios graiului romînesc și literaturii romînești. Așa se explică de ce Eliade, spre deosebire de atîția intelectuali cosmopoliți, s-a devotat cu atîta rîvnă dezvoltării dramaturgiei originale, ceea ce a făcut ca, în pofida lipsurilor sale, el să fie considerat printre acei directori ai Naționalului care au contribuit cu succes la propășirea teatrului nostru.

Cred că inițiativa acestui iubitor de carte și de grai romînesc a pornit, mai ales, din dorința de a corecta greșelile lui Davila, care jucase prea puține piese romînești. Dar Davila nu le jucase, tocmai fiindcă nu le avea. Și nu le avea, fiindcă autorii nu erau încurajați, îndemnați, ajutați în toate chipurile — cum face astăzi partidul. În privința asta, Eliade a fost un precursor. Și tot precursor a fost cînd a înființat acele seminarii,

acele consfătuiri în jurul mesei, care aveau ca scop analiza pieselor ce intrau în studiu, în vederea reprezentării. Acele seminarii se desfășurau însă *ex catedra*, erau prea savante, nu se coborau la nivelul intelectual actoricesc și nici nu îmbrățișau unghiul creației scenice. Iată de ce seminariile lui Pompiliu Eliade, împreună cu conducătorul lor și-au încetat foarte curînd funcțiunea. (Și astăzi obișnuim să ținem asemenea prelegeri preliminare, care însă, o spun în treacăt, au marele cusur de a fi prelungite peste măsură, uneori chiar mai mult de o lună de zile. Evident, actorul doritor să intre în acțiune se plictisește, nu mai ascultă explicațiile și, știind că piesa nu se va juca decît peste două-trei luni, pune rolul în buzunar, nu-l învață și astfel nu ajunge să joace decît în maximum trei-patru piese într-o stagiune.)

Întorcîndu-mă cu gîndul în trecut, încerc să-mi controlez părerile, să-mi justific aprecierile.

Ce a rămas de la Pompiliu Eliade?

Înființarea bibliotecii Teatrului Național, încurajarea dramaturgiei autohtone și faptul că a încredințat traducerile pieselor străine unor scriitori, dibaci mînuitori ai condeiului și buni cunoscători ai limbii strămoșești, scutind și pe spectatori și pe actori de cacofoniile unor traducători nechemați, care își ofereau serviciile în dorința de a încasa sume frumoase. Desigur, aceste inițiative merită să fie slăvite. Pompiliu Eliade a acționat conform pregătirii sale de literat. Dacă de multe ori succesul nu a corespuns alegerii pieselor, bunele intenții ale lui Pompiliu Eliade nu se pot nega, precum nu i se poate nega nici dorința de a se statornici în scaunul directorial, pe care l-a ocupat timp de trei stagiuni. Dovadă, alcătuirea proiectului de lege al teatrelor — prin care directorul urma să aibă puteri dictatoriale. Nereușind să se impună corpului actoricesc și tehnic al teatrului prin

pricepere și simpatie, simțise probabil nevoia unei conduceri *manu forte*.

Nu și-a văzut proiectul votat, după cum nu s-a mai întors niciodată la conducerea Teatrului Național, deși în momentul plecării avusese grija să-și alcătuiască planul de muncă pentru eventualitatea revenirii. „Omul propune, împrejurările dispun"...

Dorind să fiu imparțială, cred că am izbutit să arăt că, deși nu am putut simpatiza cu unele apucături, cu unele metode, având rezervă față de atitudinea omului, nu tăgăduiesc literatului Pompiliu Eliade dragostea pentru carte și dorința de a ajuta cu adevărat dramaturgia autohtonă.

Iar lucrul acesta este apreciabil.

Compania Davila

Eliade, după cum am arătat, l-a înlocuit pe Davila la direcția Teatrului Național. Această înlocuire a avut drept urmare întemeierea teatrului particular, Alexandru Davila alcătuindu-și o companie proprie, Compania Davila.

Înainte de a evoca organizarea acestei companii și de a enumera actorii care compuneau trupa, aș vrea să revin mai amănunțit asupra personalității lui Davila. Antecedentele lui îi lămuresc, într-adevăr, caracterul, felul de a se purta. Cunoscîndu-i originea, precum și educația și cultura ce o dobîndise ne vom explica și calitățile și defectele care l-au condus la merituoase înfăptuiri, dar și la acte care dovedeau un caracter prea orgolios.

Am spus că-i datorez recunoștință. Repet, Davila a dat impuls carierei mele, care, la venirea lui în fruntea Naționalului, se afla încă la răscruce, șovăitoare. Am prețuit mult curajul său, puterea de muncă pe care o avea, inteligența vie și pătrunzătoare cu care știa să recunoască, să prețuiască și să ajute talentele, precum și gustul său pentru frumos. Plămădeala din care s-a închegat personalitatea lui Davila se explică prin

naşterea lui. Fiu al doctorului Davila, om de ştiinţă şi cultură, scriitorul se înrudea se pare cu marele compozitor ungur Liszt prin mama sa, născută d'Agout. Educaţia şi-a făcut-o la Colegiul St. Louis, la Paris. Acolo a frecventat teatrele, fiind un admirator al lui Antoine, marele regizor realist.

În cartea lui, *Amintiri*, Constantin Nottara a descris foarte just şi amănunţit contingenţele lui Davila cu teatrul. Referindu-mă la acele pagini scrise cu o perfectă comprehensiune, vreau să citez cîteva pasaje concludente : „Davila a fost un destoinic om de teatru, fiindcă l-a avut în sînge. Fiindcă în mintea lui se sădise încă din cea mai fragedă tinereţe patima pentru teatru — care l-a prins în mrejele ei. Şi atît de mare a fost cultul lui pentru arta asta, încît nu a putut fi înfrînt cu nimic imboldul misterios al sufletului său: nici intrarea în diplomaţie, nici slujbele ce le-a ocupat în dregătoria statului."

Şi mai departe: „Din teatru îşi făcuse o a doua viaţă. Nu era repetiţie sau reprezentaţie mai de seamă fără să-l vezi pe Davila în loja direcţiei sau prin culise, sau prin cabinele actorilor, discutînd cu ei, dîndu-şi părerea asupra interpretării sau a situaţiei lor din piesă." Iată şi ultimul paragraf din acele pagini cu care Nottara încheia gîndurile sale despre Davila: „Davila se duce acum la odihna de veci, însoţit de recunoştinţa actorilor romîni, care au tras de la dînsul cele mai mari foloase de artă. Şi oricît de neiertător este timpul, care şterge totul pe pămînt, nu va putea să şteargă amintirea lui din mintea actorilor de acum şi a celor ce vor veni, că a fost Davila mare îndrumător în arta teatrală şi mare făuritor de energii."

Acest panegiric, din care am extras doar cîteva pasaje, poate fi izvorul unei caracterizări lămuritoare. Am pomenit mai înainte despre conflictul dintre Davila şi Nottara. Acest conflict a fost foarte violent şi a dăinuit timp îndelungat. Şi,

totuși, rîndurile pe care le-am reprodus nu trădează din partea lui Nottara nici un fel de animozitate. Dimpotrivă. Din cele scrise de dînsul se desprinde faptul că Davila a avut o adevărată chemare pentru teatru și că a realizat înfăptuiri folositoare atît teatrului cît și actorilor.

Din toate cele de mai sus reiese, în același timp, neastîmpărul firii lui Davila, lipsa lui de statornicie, provenind din trăirea pe mai multe planuri, din viața sa agitată, dusă fie în chip monden, fie în chip boem, alternînd cu poposirea în lumea funcționarismului superior. Proverbul franțuzesc spune : „*Qui trop embrasse mal èteint*". Într-adevăr, cine îmbrățișează prea multe nu le poate cuprinde bine pe toate.

Mare făuritor de spectacole frumoase, artistul Davila nu a fost susținut de *omul* Davila. La baza firii marelui artist se afla o racilă care a săpat perfecțiunea realizărilor sale. Împlinirea supremă a concepțiilor inițiale a fost contrariată de nestăvilitul său orgoliu și de marea sa impulsivitate. L-am apreciat și-l apreciez încă și astăzi, cînd privesc înapoi, înspre vremurile îndepărtate. I-am stat alături. Am muncit împreună cu dînsul. Și cred că vorbind despre el am datoria de a nu mă mărgini la o laudă, care ar putea să pară orbită de o binevoitoare părtinire; de aceea am insistat asupra slăbiciunilor, pentru a-mi fi îngăduit să-i slăvesc meritele.

Întemeierea Companiei Davila a fost marele eveniment al stagiunii 1909-1910, cînd o serie de actori — printre care Maria Giurgea, Marioara Voiculescu, Bulfinski, Niculescu-Buzău, Storin, Morțun, Ion Manolescu, Tony Bulandra și autoarea acestei cărți — desprinzîndu-ne din cadrele Teatrului Național, ne-am grupat în jurul lui Davila, pentru a pune bazele unui teatru de calitate superioară, în care un repertoriu, ales pe baza celor mai înalte criterii artistice, să fie interpretat și montat cu entuziasm și îngrijire. Ne propuneam să muncim laolaltă, să ne con-

sultăm și să ne sprijinim reciproc, să nu cruțăm nici osteneala, nici devotamentul, pentru ca spectacolele noastre să se ridice la cel mai înalt nivel artistic, să primim cu toții a juca roluri cît de mici, pentru ca să asigurăm o interpretare cît mai desăvîrșită.

Trebuie să spun că nu am plecat din Teatrul Național fiindcă am fi avut motive personale de a ne plînge de Pompiliu Eliade. Nu ne aplicase nici o sancțiune injustă, fiindcă nici nu avusese pentru ce s-o facă. Știind însă că în Teatrul Național erau destule elemente fruntașe, capabile să ducă mai departe munca și faima instituției, noi am pornit cu inima împăcată la întemeierea unui alt nucleu, care, pe lîngă cel existent, să ne permită a ne avînta mai departe, sprijinindu-ne pe noi și între noi, pe elanul creator al unor artiști care aveau conștiința înaltei lor chemări. Cu toții — laolaltă cu Davila, ajutați de experiența și autoritatea sa — nădăjduiam să fim o formație teatrală model.

De la început, o mică decepție. Ni se făgăduise construirea unui teatru nou, amenajat după toate cerințele unei scene moderne, perfecționată din punct de vedere tehnic. Davila ne-a dus la Teatrul Liric al lui Leon Popescu, care nu corespundea de loc năzuințelor noastre de fondatori ai unei instituții complet noi. În cele din urmă, însă, a fost socotit bun și acesta. Nici nu bănuiam cît de curînd vom regreta această sală a Teatrului Liric. Într-adevăr, după un an a trebuit să-l urmăm, amărîți, pe Davila la Teatrul Modern, din dosul Băncii Naționale — un teatru cu o scenă și o sală de proporții meschine, lipsite de utilajul cel mai elementar. Cabinele erau niște despărțituri întunecoase, pe un culoar strîmt, alături de scenă, lipsit cu totul de aerisire. Ce deziluzie ! Totuși elanul sufletesc inițial s-a menținut, fiindcă eram tineri și ne iubeam profesiunea, fiindcă dincolo de aceste neplăcute situații eram convinși că arta noastră va ieși învingătoare.

Dar așteptările noastre au fost și pe mai departe dezmințite. Eram nevoiți să plecăm în nesfîrșite turnee aparent glorioase. Provincia se interesa de compania noastră: aflase din ziare despre noi. Pretutindeni eram întîmpinați cu săli pline, al căror public îl forma mai mult „protipendada", care ne încuraja cu flori, banchete și cu aprecieri măgulitoare. În timpul acesta, la București, sala teatrului nostru era închiriată unor trupe străine, spre cîștigul material al unor impresari dibaci și a unui și mai dibaci administrator, pe care Davila îl adusese de la Teatrul Național și-i încredințase mînuirea fondurilor teatrului nostru.

Altă decepție : noi crezusem că, plecînd de la Național cu titlul de societari, vom avea în Compania Davila rangul de colaboratori la care ne credeam îndreptățiți prin meritele și munca noastră. Fusesem naivi. Ni s-a explicat că neaducînd nici un capital bănesc, nu putem avea nici o pretenție. Eram pur și simplu niște lefegii.

Piesele se jucau în serie, programul nefiind alcătuit pe alternarea spectacolelor. Cît despre trupă, ea era compusă din următorii actori: Maria Giurgea, Marioara Voiculescu, Ana Luca, Alexandrina Alexandrescu, Olga Culitza, Jeny Metaxa-Doro, Tantzi Elvas, Elena Georgescu, Aurelia Teodorian, Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Niculescu-Buzău, Ion Manolescu, Ion Morțun, Romald Bulfinski, G. Storin, Alexandru Economu, Constantin Stăncescu, Nicu Kanner, Gr. Brezeanu și V. Romano. Regizori erau Davila și Vasile Enescu. Davila avusese adesca — mai ales în primul an — și funcția de actor, jucînd în mai multe piese.

Dintre actorii enumerați mai sînt încă în viață foarte puțini: Marioara Voiculescu, G. Storin, Lucia Sturdza Bulandra, Nicu Kanner, Alexandru Economu.

Marioara Voiculescu e cunoscută întregului public romînesc, care a apreciat-o pentru marele

său talent. Am auzit adesea formulîndu-se regrete pentru că de atîția ani nu a mai apărut pe scenă. Interesîndu-mă, mi s-a spus că motive de sănătate ar fi împiedicat-o să ia parte la activitatea teatrală, ceea ce mă mîhnise profund. Într-o bună zi, însă, întîlnind-o întîmplător, m-am bucurat foarte mult văzînd că și-a redobîndit înfățișarea ei luminoasă, plină de grație și vioiciune. Exprimîndu-i nădejdea de a o revedea din nou pe scenă, mi-a răspuns pe un ton evaziv... Ce să fie? Oare teatrul, pe care l-a îndrăgit odinioară și pe care l-a slujit cu prețioasele ei însușiri artistice, obținînd în schimb atîtea satisfacții, n-o mai atrage? Ar fi păcat — și pentru ea și pentru public.

Maria Giurgea nu mai este.

Ridic ochii de pe foaia pe care scriu și o văd în fața mea, într-o fotografie atîrnată pe perete, în costumul Silvetei, din *Romanțioșii*. O păpușă uimită, zîmbitoare, însuflețită de curiozitate și așteptare, îmi surîde din cadrul unde eroina piesei lui Rostand ascultă parcă ecoul versurilor pe care i le șoptise Percynet-Tony Bulandra. Și deodată îmi răsună în urechi strigătul înlăcrimat al lui Ketty din *Heidelbergul de altădată* — „nu pleca, Karl-Heinz" — cu care legase o idilă de dragoste.

O văd micuță, cu brațele întinse, neîndrăznind să se opună rațiunilor superioare de stat, dar îndurerată, înecată în lacrimi, printre care glasul ei ca un clopoțel de argint străbătea cu accente copilărești, cu atît mai impresionante cu cît mărturiseau o dată cu imensa ei deznădejde și resemnarea dureroasă în fața fatalității.

Dar Puiu Giurgea știa să fie altă dată zburdalnica fată din *Măgarul lui Buridan*, piesa lui Robert de Flers. De o cumplită îndrăzneală, eroina creată de autor nu avea drept scuză decît completa ignorare a pericolului ce se întrevedea sub lăudăroșenia unor replici și a unor atitudini riscate pînă la atingerea desfrîului. Autorul sugera însă, totodată, perfecta curățenie feciorelnică a

ingenuei, jucîndu-se inconștient cu focul, de dragul de a părea curajoasă și sfidătoare a oricărei constrîngeri morale, rigid impusă. Toate aceste nuanțe actrița le indica printr-un joc subtil de umbre și lumini, fermecînd publicul care o urmărea cu interes mereu crescînd, cu simpatie, apreciind grija cu care actrița se ferea să nu se strecoare în vreo cotitură a interpretării o umbră supărătoare, care ar fi putut întuneca prospețimea și lipsa de vulgaritate a presonajului trăit de Puiu Giurgea.

Pe această linie de cochetărie aparentă, jonglînd cu sentimentele ei și a celor din jurul său, Puiu Giurgea a cules nenumărate aplauze în Mira Dăianu din *Păianjenul*, piesa autorului romîn A. de Hertz. De rîndul acesta jocul era mai aprofundat, sprijinit pe un substrat amar de decepții personale. Mira era o văduvă venită singură într-o localitate balneară. Asaltată de curtezani cinici și îndrăzneți, pradă invidiei și calomniilor vizitatoarelor sezoniere, Mira sfidează opinia tuturor și nu consimte să se dezvinovățească decît în fața lui Mircea Florin, pe care îl iubește, el însuși fiind îndrăgostit sincer de ea. Totul se termină printr-o căsătorie fericită. Operă de tinerețe, piesa lui A. de Hertz a obținut mare succes prin veracitatea situațiunilor, care probabil fuseseră trăite de autor însuși. Ele au servit desigur drept urzeală conflictului expus. Și probabil tot din acest motiv caracterele personajelor erau trasate cu precizie și au putut oferi interpreților, în frunte cu Maria Giurgea, roluri de succes.

Puiu Giurgea a mai încercat, cu oarecare reușită, și alte roluri, unele de mare amploare dramatică. Măiestria interpretărilor ei rămîne însă tot acea dantelărie sclipitoare, care se adapta mai bine darurilor fizice și sufletești cu care era înzestrată. Plăpînda ei ființă nu rezista șocurilor violente ale dezlănțuirii patimilor omenești. Sănătatea ei șubredă o menținea forțat la o temperatură medie, la un nivel nu prea înalt pe

scara conflictelor furtunoase, sociale sau intime. Mi-o amintesc cum, în timpul turneelor cu Compania Davila, nu se despărțea niciodată de un coșuleț care conținea pastele făinoase ale regimului alimentar pe care era nevoită să-l urmeze cu strictețe. Pensionată cu brutalitate înainte de a i se fi îngăduit să încerce să treacă de la genul de ingenue la rolurile de compoziție, Puiu Giurgea s-a cuibărit în singurătatea ei dureroasă, la adăpostul amintirilor succeselor trecute, ca o păsărică rănită de ingratitudinea vremurilor. Am întîlnit-o o dată pe stradă, întîmplător. O voi revedea întotdeauna așa cum mi-a apărut atunci: profund îndurerată, vorbind cu nesaț de teatru... de rolurile ei, de Silvetta din *Romanțioșii*, de Ketty din *Heidelbergul de altădată*, de Tony, partenerul ei preferat.

Și... S-a dus ca un fulg purtat de adierea nepăsătoare a vîntului, care spulberă și speranțele și regretele noastre în necunoscutul îndepărtat.

S-a dus și Alexandrina Alexandrescu, o duenă în genul de curînd dispărutei Sonia Cluceru. Trebuie să-i închin și ei cîteva cuvinte de caldă aducere aminte. Există și o fotografie — în muzeul Teatrului Național — unde Didina Alexandrescu trona alături de Davila, împreună cu noi toți grupați în jurul directorului. Davila o prețuia foarte mult pentru umorul ei sec și naturalețea unui comic fără vulgaritate, dar foarte expresiv. Chiar fizicul ei se potrivea pentru rolurile de soacră și de matroană caraghioasă, dar înțeleaptă. Scurtă, grasă, cu obrazul brăzdat de riduri și cu fălcile bulbucate, avea ochi mici dar foarte pătrunzători. Întreaga ei ființă exprima autoritate, inteligență, vioiciune, bunătate. În muncă era o tovarășă agreabilă. Am păstrat despre ea o bună amintire. Figura și expresia ei amuzantă și amuzată mi-au rămas întipărite, și astăzi memoria mi-o înfățișează cu claritate.

Romald Bulfinski a plecat și el la locul de veșnică odihnă. A fost un bun prieten, un bun și sîrguitor actor.

A murit și Ana Luca, victimă inconștientă a cinematografiei: această actriță avea fără să știe o tumoare canceroasă la creier, tumoare care, sub influența reflectoarelor, s-a dezvoltat cu rapiditate, pricinuind deznodămîntul fatal. E ciudat cum o astfel de boală ascunsă și moștenită, după cum am aflat mai tîrziu, nu a avut o înrîurire distrugătoare asupra talentului actriței și poetei Ana Luca. E adevărat că atunci cînd a venit pentru prima oară în București avea o aparență firavă, timidă, extrem de palidă, îmbrăcată sărăcăcios, nu lăsa să se întrevadă artista care, începînd cu succesele din Compania Davila, în *Stane de piatră*, *Puhoiul*, *Fecioara rătăcită*, Loyse din *Gringoire* etc., le-a desăvîrșit pe scena Teatrului Național, în Neera din *Fîntîna Blanduziei*, în Doamna Maria din *Apus de soare*, în Vidra, în Clara din *Vlaicu Vodă*, Lady Macbeth, Elmire din *Tartuffe* etc., jucînd numai roluri principale, între 1919-1946 interpretînd piese romînești de Victor Eftimiu, Sorbul, Hașdeu, Duiliu Zamfirescu, Caton Teodorian, Davila, apoi din repertoriul universal clasic: Shakespeare, Ibsen, Ostrovski, trecînd de la Anzia din *Puterea întunericului* de Tolstoi și de la Anna din *Azilul de noapte* de Gorki, la Contesa din *Nunta lui Figaro*, și încă multe altele, un număr uluitor de roluri principale, în decursul a treizeci și nouă de ani, ca apoi să fie încadrată la teatrul din Reșița, tot cu roluri însemnate, și în cele din urmă să se întoarcă la Iași, unde, pe scena Teatrului Național, a jucat *Pădurea*, *Casa Bernardei Alba* etc.

Am amintit despre o parte numai din numeroasele roluri interpretate de Ana Luca. Apare uimitoare întinderea și varietatea repertoriului pe care l-a abordat actrița în teatrul de stat, și

în care nu ar fi fost distribuită dacă nu era capabilă să interpreteze acele roluri. Totuşi numele ei — din ce motive nu ştiu — nu a strălucit la înaltul nivel la care munca depusă ar fi trebuit să-l menţină. Să fi fost modestia în care stăruia artista, care în afară de scenă se consacra poeziei, ducînd o viaţă retrasă şi îndurerată de pe urma grijilor sale materne, pricinuite de boala necruţătoare a fiicei sale? Cu toate acestea ce deosebire era între Ana Luca, fetiţa firavă, venită din Iaşul copilăriei sale, şi Ana Luca pe care am cunoscut-o în preajma zilelor cînd venise la Bucureşti ca să filmeze în piesa lui Lovinescu, rolul savantei Dinescu, interpretat de mine pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti. Era acum o femeie blondă, voinică. Se degaja din ea o plenitudine de sănătate, de echilibru sufletesc, de bunătate, cu un glas cald şi de o sonoritate plăcută, căreia i se adăuga farmecul unei dicţiuni uşor îndulcită prin accentul ei moldovenesc. A început să filmeze cu plăcere, a dat interpretării rolului o autoritate senină, o înfăţişare agreabilă, zîmbind cu indulgenţă. Savanta Dinescu-Ana Luca — era un personaj echilibrat, inteligent şi totodată activ. Am văzut filmul. Mi-a plăcut caracterizarea dată de Ana Luca, caracterizare în armonie cu firea ei proprie. Dar chiar în timpul filmării, începută cu entuziasm, se pare că începuse să dea semne de oboseală. Germenul tumoarei canceroase cuibărit în cutia craniană s-a dezvoltat sub căldura reflectoarelor, cuprinzînd celulele creierului cu o rapiditate fantastică şi nici o intervenţie chirurgicală nu i-a putut cruţa blîndei şi talentatei artiste un final dureros. Am de la ea trei volume de poezie şi unul de proză, scrise probabil în intervalele dintre munca de pe scenă şi în care se oglindeşte o fire de intelectuală sensibilă, cu preocupări artistice demne de toată lauda.

S-a dus și Ion Manolescu.

La 29 decembrie 1959 l-am îngropat, amintindu-mi fără voie de versurile eminesciene:

Și se duc pe rînd, pe rînd
Zarea lumii-ntunecînd
Și se duc ca clipele
Scuturînd aripele...

De mai bine de un an Ion Manolescu se lupta între viață și moarte, se stingea treptat-treptat. Deși flacăra trăirii sale fizice mai pîlpîia din cînd în cînd... aruncînd cîte o licărire mai vie și dînd speranțe celor ce-l înconjurau că întunericul nu se va așterne încă definitiv peste sufletul acelui minunat artist, cu glasul cald ca de violoncel, care a încîntat cu profunzimea interpretărilor sale o generație întreagă de spectatori.

Compania Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin începuse să se destrame mai de mult.

La 5 aprilie 1960 se împlinesc șaptesprezece ani de la moartea lui Tony Bulandra. Maximilian și-a încheiat și el viața, în toamna anului 1959.

Am mai rămas numai Storin și cu mine. Amîndoi am stat de strajă la căpătîiul ultimului nostru tovarăș din direcția teatrului Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin. Eu rostind mesajul de adio, iar Storin în garda de onoare, drept ca o lumînare, cu fața brăzdată de lacrimile care curgeau șiroaie, și refuzînd cu îndîrjire să cedeze locul de paznic lîngă trupul neînsuflețit al celui ce fusese Ion Manolescu.

Nu voi reveni aci asupra activității artistului decedat. În decursul altor paragrafe voi pomeni despre contribuția lui în ansamblurile în care ne-am împletit munca.

I-am adus aci numai un călduros ultim salut.

Proverbul spune: apa trece, pietrele rămîn. Oamenii au trecut, ființa lor fizică a dispărut.

Pietrele rămase sînt înfăptuirile celor care s-au stins din viață: piesele jucate, teatrele înființate, îndrumările creatoare — tot ce s-a însemnat pe răbojul vremurilor și a fost consemnat în paginile memorialistice ale celor ce au avut grija de a le păstra amintirea.

*

Prima stagiune a Companiei Davila am început-o în seara de 12 septembrie 1909, la Teatrul Liric al lui Leon Popescu, cu piesa *Începem*, un act scris ocazional de Caragiale, în care se făceau aluzii străvezii la adresa lui Pompiliu Eliade, la tendințele estetico-filozofice ale acestuia. Publicul și-a dat seama că era un act de răzbunare și a zîmbit cu indiferență ascultînd atacurile îndreptate împotriva directorului Teatrului Național.

Programul era completat cu piesa *Stane de piatră*, de Sudermann, în care Ion Manolescu, jucînd rolul lui Biegler, a obținut un mare succes. Cu distribuția acestui rol s-a întîmplat următoarele: Davila, pregătindu-și repertoriul, îl distribuise pe Tony Bulandra în Biegler. Aflîndu-ne în concediu și călătorind prin Germania, ne-am oprit la München, unde se juca piesa lui Sudermann, cu Baserman în rolul Biegler. Văzînd pe marele actor german interpretînd acest rol, și eu și Tony ne-am dat seama că rolul nu era potrivit pentru Tony și am împărtășit îndoiala noastră lui Davila, care a înțeles și l-a distribuit pe Manolescu în acel rol. Iar Tony a interpretat în aceeași piesă un muncitor, care cînta pe italienește o cantonetă de dragoste pe sub ferestrele iubitei sale, făcîndu-i curte cînd în serios, cînd în glumă. Îl văd și acum cu o perucă trasă pe frunte, pînă sub sprîncene. Purta o mustață groasă, era îmbrăcat în haine muncitorești, cu un șorț mare de piele neagră. Îl aud

îngînînd cuvintele acelei melodii: „*quando passo cantando per la via*". Era un crai popular autentic. Davila juca și el cu destul realism pe bătrînul neamț, proprietar al șantierului, deghizat cu perucă și mustăți albe, cu șapca pe cap și cu cizme mari, greoaie. Marioara Voiculescu, cu un șorț de stofă neagră peste o rochiță de culoare cenușie, era modesta eroină populară, iubită de Tony, craiul muncitor. Ana Luca era fiica proprietarului șantierului, o ființă bolnavă și îndrăgostită, care nu prea nutrea multă nădejde de a fi înțeleasă. Pe atunci Ana Luca era o ființă firavă, palidă, care se potrivea de minune cu personajul acela bolnăvicios pe care-l interpreta. Din distribuție mai făcea parte Niculescu-Buzău, zdrențuit, mucalit și calm ca totdeauna.

Probabil pentru că era prima reprezentație din stagiunea de deschidere a noului nostru teatru, înfățișările celor mai mulți dintre interpreții acestei piese mi-au rămas întipărite și îmi răsar în minte, ca și cum i-aș avea aievea în fața ochilor.

Printre altele, un amănunt interesant: la această reprezentație Tony trebuia să cînte acompaniindu-se la mandolină. Deoarece nu știa să cînte la acest instrument, executarea melodiei a trebuit trucată. Și în timp ce actorul, stînd cu spatele la public și privind la fereastra iubitei, se prefăcea că atinge coardele mandolinei, un elev tînăr al Conservatorului executa măsurile melodiei pe instrumentul muzical, din culise. Tînărul executant era George Georgescu, care a devenit în urmă un eminent violoncelist și care acum este artist al poporului, reputatul dirijor al orchestrei Filarmonice de Stat „George Enescu".

La numai douăsprezece zile după premiera *Stane de piatră*, am jucat cu succes *Măgarul lui Buridan*. La 1 noiembrie plecam în turneu. La 12 decembrie, întorși din turneu, Davila joacă

Puhoiul, de Max Halbe, interpretînd un rol principal, apoi în *Lulu*, un rol de amant bătrîn, iar în *Mugurul*, de Feydeau, care va obține un succes de mare durată, Davila interpretează rolul bătrînului marchiz. Eu jucam pe contesa. Mai departe, Davila joacă pe Emil Horn în *Manasse*, nu joacă în *Izrael*, dar curînd montează *Cîntecul lebedei*, de Georges Duval, obținînd un mare succes actoricesc într-un rol de bătrîn îndrăgostit tardiv după o serie de cuceriri din tinerețe. Evocînd pe Davila-actorul, privesc fotografia lui în acest rol, fotografie pe care am regăsit-o întîmplător. Și de sub colbul anilor trecutul reînvie...

Am enumerat dinadins rolurile jucate la scurt interval de Davila — dar nu pe toate cîte le-a interpretat — pentru că am vrut să arăt cît de mult iubea el teatrul. Ca director, ar fi putut exploata munca și talentul cutărui sau cutărui membru din colectiv, cruțîndu-se pe sine. Dar Davila era un împătimat al teatrului. Un caz grăitor s-a întîmplat cu piesa *Refugiul*, de Dario Nicodemi, autor italian gen Bernstein. În timpul repetițiilor, Davila a simțit că rolul nu-i convenea. Dar, fiindcă îi plăcea, nu se îndura să-l dea altcuiva. A stăruit, s-a încăpățînat, iar cînd, după premieră, prietenii săi i-au spus că a făcut un rol nereușit, l-a chemat pe Tony și i-a dat rolul, cerîndu-i să-l învețe cît mai repede, deoarece el renunțase. Toate acestea vădesc nu numai dragostea lui pentru arta actoricească, dar și contactul strîns ce-l avea cu scena, cu arta teatrală în general. De la interpretarea și caracterizarea personajelor și pînă la cel mai mic amănunt al punerii în scenă, Davila studia totul, însușindu-și cu pasiune știința mijloacelor scenice. Dar, ca un cal nărăvaș, o dată pornit într-o direcție, el nu mai vedea decît țelul urmărit de dînsul, nesocotind piedicile ce le întîlnea în cale, trecînd temerar peste ele. În felul acesta, el nu ținea seama de cei ce se aflau în jurul său și adesea îi nemulțumea pe nedrept.

Astfel, a recurs la un sistem de abonament care implica din partea trupei sforțări istovitoare, deoarece prevedea programarea unei premiere aproape în fiecare săptămînă. Astăzi, cînd un teatru nu montează decît șase-șapte premiere într-o stagiune, sistemul acela pare de necrezut. Mi-aduc aminte cum bietul Tony ajunsese să nu mai aibă nici timpul de a-și memoriza textele, pentru că juca aproape în toate piesele, fiind singurul amorez al trupei, într-un repertoriu care se compunea îndeosebi din piese cu subiecte de dragoste.

Cît de departe era visul unui repertoriu de mare anvergură, compus din piese clasice, care să ofere artistului satisfacția unor importante creațiuni. Goana aceasta după premiere săptămînale însemna comercializarea profesiei. Am fost nevoiți să arătăm lui Davila nemulțumirea noastră, să-i amintim că atunci cînd l-am urmat, părăsind Teatrul Național, scopul nostru era acela de a crea un teatru de artă. Davila n-a vrut să țină seama de argumentele noastre. L-am înștiințat că refuzul său de a ne lua în considerare revendicările ar putea să ducă la despărțirea noastră. Mă văd și acum într-o seară, în pauza unui spectacol, lămurindu-i calea de îndreptare a greșelilor. Davila m-a ascultat cu un zîmbet de superioritate, parcă nici nu lua în seamă cele ce spuneam. Era încredințat că nu puteam face nimic împotriva voinței sale. O dată plecați de la Național, eram — își închipuia el — pentru totdeauna la dispoziția sa.

Cu tot răspunsul său negativ, ne-am continuat conștiincioși și disciplinați activitatea pînă la sfîrșitul stagiunii. Cu prilejul ultimei mese în comun — în turneu la Craiova — i-am adus iarăși la cunoștință lui Davila că hotărîrea noastră era să plecăm din formația companiei sale, dacă observațiile noastre nu vor fi luate în considerație. Davila a rîs și a răspuns că nu se sinchisește, întrucît la nevoie el poate... „fabrica un

actor dintr-un baston". Se lăuda... Într-adevăr, în timp ce, în 1911, noi am reintrat la Teatrul Național, primiți cu brațele deschise de Bacalbașa, director în vremea aceea, Davila a încercat fără succes să-l înlocuiască pe Tony cu actorul Călin.

Cu această despărțire, însă, raporturile dintre noi și Davila nu s-au terminat — cînd vorbesc de noi înțeleg pe Tony și pe mine — deoarece în 1912, la scurt timp după plecarea noastră din compania sa, Davila a fost din nou desemnat la conducerea Teatrului Național.

Davila ne dăduse în judecată pentru nerespectare de contract. În procesul ce ni-l intentase angajase pe cei mai celebri membri ai baroului: Rosenthal și Take Ionescu. Însă după mai multe amînări, independente de voința lui, renunțase, plictisit, la proces. Totuși noi eram convinși că ne păstra un puternic resentiment și că se va răzbuna. Ne așteptam să fim persecutați. Avea puterea, și mijloacele de a ne dovedi necazul lui îi stăteau la îndemînă. De aceea nu mică ne-a fost uimirea cînd am primit biletul de repetiție pentru montarea piesei *Sapho* de Daudet, în care Tony și cu mine aveam rolurile principale, iar actori ca Petre Sturdza, Livescu, Iancovescu, Constanța Demetriad și alții, alcătuiau un ansamblu strălucit.

În loc să se răzbune, Davila își asigura un mare succes.

Eleganța purtării lui Davila în această împrejurare oglindește încă o fațetă a caracterului său atît de schimbător, capabil de înfăptuiri diametral opuse. Firește că răsunătorul succes obținut printr-o distribuție atît de strălucită se răsfrîngea în mare parte asupra directorului, proaspăt reîntors la cîrmuirea instituției, dovedind priceperea sa, în pofida celor ce-l îndepărtaseră prima dată de la postul său de conducător. Dar Davila ar fi putut să dobîndească o asemenea victorie și cu alte elemente actoricești. Cînd își propunea

să muncească cu seriozitate nimic nu putea să-i stea în cale. În lumea teatrelor cînd se vorbea despre o montare frumoasă, despre o premieră reușită, se spunea: „ca la Davila". Era pecetea unei izbînzi artistice.

*

Numele lui Davila a rămas piatră de hotar în bătălia teatrală.

La toate cele evocate mai sus, trebuie să adaug și amintirea scriitorului Alexandru Davila, autorul dramei *Vlaicu Vodă*, copodoperă în versuri, care obține un mare succes, ori de cîte ori este jucată și astăzi.

Am în fața mea această minunată piesă, cu dedicația lui Davila către maică-sa și cu numele creatorilor rolurilor.

Din cei treizeci și nouă de interpreți ai piesei la premiera ei, mai mult de șaptesprezece nu mai trăiesc astăzi. Unele roluri au fost dublate cu succes: A. Demetriade, care a jucat rolul lui Vlaicu după Nottara, a făcut una din cele mai frumoase creații ale carierei sale. Cercetînd lista interpreților văd mai departe nume care au cîntărit greu în balanța succeselor actoricești: I. Petrescu, V. Leonescu, P. Sturdza, I. Livescu, Agatha Bîrsescu, Z. Bîrsan, T. Bulandra ș.a.m.d. Îndrăgostiți de frumusețea limbii, de versificația impecabilă și de măiestria cu care sînt trasate caracterele, ei au dat o nouă viață figurilor măreț și impunătoare ale lui Vlaicu, Dragomir, Costea Mușat, Rumîn Gruie, căruia Vlaicu la un moment de grea cumpănă îi spune:

Căci în tine, biet Romîne Grue, fost-au întrupate
Insușirile de suflet în popor adînc săpate!
Și, prin tine,-n el găsit-am, cînd răstriștea mă lovea,
Singurul statornic reazem ce-am avut în țara mea...

. . . . . .

Toți v-ați îndoit de mine, toți m-ați renegat vreodată,
Pentru toți, cîndva, cocoșul lui Sîn Petru a cîntat...
Numai el, poporul, fostu-mi-a statornic nencetat...

Aceste versuri sînt mărturie a clar-vederii anticipate a lui Alexandru Davila în ceea ce privește rolul ce este chemat să-l împlinească astăzi poporul, în vremurile noastre progresiste.

De asemenea, patriotismul poetului Davila străbate luminos în *Balada strămoșilor*, din care transcriu aici cîteva fragmente:

Dormiți în morminte tăcute
Sub dîmburi sădite cu flori,
Sub pînza curatei ninsori,
Sub umbrele liniștei mute...
Păzită de paznici pioși,
Sînteți a moșiei comoară;
Vă fie țărîna ușoară!
Ne-aducem aminte, strămoși!

Cu Gherghița, Baia, Rovine,
Nicopol, Grumaji, Războieni,
Cu vadul din Călugăreni,
Cu roșiile branișți Cosmine
Crestat-ați prin veci neguroși
Răboj în istoria lungă:
Crestă și „Curcanul" o dungă!
Ne-aducem aminte, strămoși!

Și dacă pe lespedea frîntă
Pomelnicul vostru s-a șters
De vremi și de-al gloanțelor mers,
Culesu-l-a doina și-l cîntă
Bătrînilor codri pletoși
Ce scutură-n orice dumbravă
Un freamăt de-a munților slavă...
Ne-aducem aminte, strămoși!

Paul Gusty

Printre personalitățile marcante, întîlnite la Teatrul Național, răsare figura lui Paul Gusty, care ne-a fost călăuză prețioasă — mie și soțului meu — Tony Bulandra.

Paul Gusty a fost un stîlp al Teatrului Național sub toate direcțiile care s-au perindat, timp de zeci de ani de zile. Împreună cu Constantin Nottara, el a condus destinele direcției de scenă pînă la venirea lui Davila; iar după aceea, a continuat să muncească cu rîvnă și înțelepciune la punerile în scenă, lucrînd uneori singur, alteori colaborînd cu Davila.

Gusty nu s-a simțit micșorat în autoritatea sa de director de scenă la venirea lui Davila. Prin înțelepciunea și talentul său și-a atras simpatia lui Davila, care spunea: „Nu există decît doi oameni de teatru în Romînia: Gusty și cu mine".

Gusty a fost prieten și cu Caragiale, pe care l-a ajutat mult în timpul cînd acesta funcționa ca director la Teatrul Național. A montat toate piesele marelui dramaturg. Pe lîngă asta, era în curent cu mișcarea progresistă a regizorilor ruși, englezi și nemți. A montat într-un spirit realist, cu totul nou pe vremea aceea, capodoperele dra-

maturgiei universale: *Puterea întunericului*, de Tolstoi, *Azilul de noapte*, de Gorki, *Visul unei nopți de vară*, de Shakespeare etc.

Dar Gusty nu a fost de la începutul carierei sale marele regizor pe care l-am găsit eu în fruntea direcției de scenă, cînd am intrat la Național. În 1927, asistînd la sărbătorirea a cincizeci de ani de muncă ai lui Paul Gusty, am aflat tot drumul pe care-l parcursese sărbătoritul, greutățile cu care a avut de luptat pentru a ajunge la situația de înaltă prețuire pe care o ocupa în anul acela.

În teatru trebuie să urci treaptă cu treaptă, să faci practică îndelungată pentru a-ți însuși calitățile pe care nu le ai sau pentru a-ți dezvolta pe cele înnăscute. Astăzi, abia ieșiți de pe băncile Institutului de teatru, unii tineri rîvnesc numai roluri principale, învinuiesc direcția teatrului respectiv de indiferență față de talentul lor, se plîng că nu sînt încurajați. Să afle cîtă răbdare, cîtă dragoste de teatru a avut Paul Gusty. Cu cîtă rîvnă, de pe cînd era numai un băiețandru, îl asista la repetiții pe marele Pascaly. Pentru a putea să ia parte la tot ce se petrecea în teatru, a fost întîi copist, pe urmă sufler, a interpretat roluri mărunte, a făcut figurație. Mai tîrziu, cînd a început să facă el însuși regie, ca să imprime mai multă vitalitate spectacolului, Gusty nu pregeta uneori să se amestece în masa corpului de figuranți, acționînd împreună cu ei și dîndu-le avîntul necesar.

Gusty era îndrăgostit de teatrul, de literatura și scena romînească. Dar era la curent și cu literatura dramatică universală. Preferințele lui se îndreptau către teatrul nemțesc și rusesc. Gusty s-a ocupat foarte mult cu traduceri și localizări, dintre care unele au obținut succese mari și de lungă durată. Eu am jucat într-una din traducerile lui, *Lorica noastră*. Nu citez această piesă pentru strălucirea ei. Era o piesă corectă și plăcută. Acțiunea se desfășura într-un mediu bur-

ghez. La drept vorbind, nu-mi amintesc decît foarte vag conținutul piesei. Cred că interpretam o mamă tînără, dacă nu cumva vreo prietenă sau soră a mamei. Știu că purtam o rochie roz, foarte spumoasă, într-un salon elegant mobilat.

Dacă am menționat numele acestei piese este pentru că am o amintire legată de reprezentațiile ei. Eram încă în perioada destul de instabilă a începuturilor carierei mele. Gusty mă încuraja, mă prețuia. Într-o dimineață, făcînd o plimbare călare la șosea, eu nefiind o amazoană prea expertă, iar iapa pe care o încălecasem fiind cam nărăvașă — am fost dată peste cap, rănindu-mă la baza nării drepte. Din pricina șocului suferit ca și a rănii, medicul mi-a prescris repaus la pat; dar seara era afișată *Lorica noastră*, piesa tradusă și regizată de Gusty, căruia nu voiam să-i cauzez vreo neplăcere. Și am jucat. Fardul însă a pătruns în rană. Urmarea: infecție, febră. Iată cum, gîndindu-mă la Gusty și la localizările lui, din noianul pățaniilor trecutului îmi amintesc acest mic incident petrecut demult.

Revenind la piesele montate de Gusty îmi aduc aminte de *Institutorii*, de Otto Ernst. Această piesă a prilejuit artistului Nae Soreanu una din cele mai mari biruințe ale carierei sale: de aceea îmi amintesc și acum de dublul succes al regizorului și al artistului. Din palmaresul lucrărilor traduse sau înscenate de Gusty mai citez în treacăt *Stingerea*, de Beyerlein și *Vagabonzii*, operetă de Kramen și Lindau.

Nu am pretenția de a analiza aici viața și cariera lui Gusty. Este numai o închinare fugară împletită cu amintirile puținilor ani cît am lucrat sub oblăduirea lui. Atît și nimic mai mult.

Totuși, mai am de menționat încă o trăsătură a caracterului său. În afara teatrului, el era foarte modest și timid, oricît de contradictorii ar părea aceste însușiri pentru un director de scenă. În timpul muncii de pe scenă sau stînd în sală pentru a-și da și mai bine seama de ansamblul miș-

cărilor, Gusty era uneori chiar brutal, cînd, din nepriceperea sau rea-voința vreunui interpret sau tehnician, nu obținea rezultatele pentru care se străduise.

Atunci cum pot afirma că era timid ? Odată ieșit de pe scenă, din teatrul în care personalitatea sa artistică îi făurea un fel de aureolă, omul se închidea în găoacea lui. Cred că această timiditate, această sfială a lui Gusty l-au împiedicat să primească postul de director al Teatrului Național, care i s-a oferit de mai multe ori, atunci cînd, după moravurile politicianiste ale vremii, o dată cu schimbarea guvernului se schimbau și directorii Teatrului Național.

Călăuzit de bunul său simț, cunoscînd bătăliile care se dădeau pentru acest post atît de invidiat și care de atîtea ori atrăsese critici și insulte celor ce-l ocupaseră, Gusty a refuzat cu încăpățînare scaunul directorial. Gloria lui a fost și a rămas aceea de a fi îndeplinit cu prisosință rolul de îndrumător pentru numeroși artiști și directori.

Iancu Bacalbașa

Între Pompiliu Eliade și revenirea lui Davila, adică în 1911—1912, Teatrul Național a avut ca director și pe Iancu Bacalbașa.

Era un gazetar destul de cunoscut, totuși cel mai puțin apreciat dintre cei trei frați: Iancu, Costache și Tony Bacalbașa — acesta din urmă spirit mordant și pană ascuțită. Iancu Bacalbașa scrisese lucrări de teatru destul de banale, fapt care a îndemnat probabil pe dregătorii vremurilor de atunci să-l numească în postul de director al Teatrului Național. Personal, eu și Tony Bulandra păstrăm doar amintiri plăcute despre el, pentru că ne înlesnise revenirea în cadrele Naționalului, primindu-ne cu brațele deschise.

Recunosc că un punct de vedere subiectiv mă face să-i păstrez o amintire simpatică acestui om care, mîndrindu-se că a readus acasă oile rătăcite, ne-a înlesnit reintrarea la Teatrul Național. Căutînd să ne dovedească necesitatea prezenței noastre în cadrele Teatrului Național, el a dispus montarea unor piese în care eram distribuiți în roluri principale. Mai mult, cunoscînd marea dorință a lui Tony de a juca repertoriul clasic (la Davila nu apucase să joace decît *Cidul*, și asta

numai după lungi discuții), Bacalbașa a comandat la Berlin pentru Tony costumul lui Hamlet, iar repetițiile pentru această piesă au început sub conducerea lui Paul Gusty.

Cît de îndepărtate mi se par acum acele vremuri ! Și cît de puține întîmplări îmi răsar acum în minte în legătură cu perioada aceea. E drept că directoratul lui Iancu Bacalbașa a fost de scurtă durată: o singură stagiune completă; a doua numai pînă în noiembrie.

De ce l-au chemat?

De ce l-au îndepărtat?

Nu-mi amintesc nici meritele, nici deficiențele, nici înlocuirile explicabile desigur numai prin revirimentele vieții politice. Cînd mă gîndesc mai intens la Bacalbașa, îl văd cum era, corpolent, de talie mijlocie, avea ochi negri bulbucați și o barbă lungă, neagră, împestrițată cu fire albe, ca și părul care începuse a se rări. Cu un veșnic surîs pe buze, își pieptăna barba lungă cu un gest automat.

Paul Gusty a fost regizorul care, în perioada cîrmuirii gospodărești a lui Bacalbașa, l-a ajutat pe acesta, sfătuindu-l și punînd în scenă cele mai multe piese jucate. Să le înșir? Nu fac aici statistică. Îmi rezerv această datorie cînd voi arăta activitatea Teatrului Bulandra.

Bacalbașa a fost un director de teatru despre care nu se pot povesti multe, pentru că nici n-a avut răgazul înfăptuirilor durabile și însemnate.

Georges Diamandy

După Pompiliu Eliade, Bacalbaşa şi Davila, care, după cum am arătat, revenise pentru un timp, urmează ca director al Naţionalului Georges Diamandy. Avea pretenţii de scriitor. De la dînsul a rămas însă doar piesa *Chemarea codrului*, care aducea situaţiuni interesante, creionînd cîteva roluri frumoase, bune mai ales pentru studiu. Maria Filotti a obţinut un succes categoric în Anca din Soveja, izbutind să compuie imaginea simpatică a unei fete crescută în sălbăticia codrilor, cu apucături de băiat bătăuş, viteaz şi îndrăzneţ. Rol în care, în acelaşi timp, a ştiut să arate cum fecioara codrilor, îndrăgostindu-se de Ioniţă, fiul Doamnei Maria din Rădana, stăpîna castelului — rol interpretat de mine — nu se poate sustrage legilor firii. Dragostea lor curată era descrisă cu delicateţe, poezie şi mult simţ pentru nuanţe.

Tony Bulandra juca pe Ioniţă, Constantin Radovici pe portarul Chehaia, iar Petre Sturdza pe vornicul Iordache Căiuteanu, poreclit boier „I-asta şeea", expresie cu care îşi presăra mereu vorbirea. Voinic, spătos, cu sprîncenele stufoase, cu o mustaţă căruntă ca şi părul abundent, cu

veșnicul surîs pe buze, Petre Sturdza era întruchiparea bunătății, a sănătății, a voioșiei. În personajul vornicului, el era desăvîrșit: un autentic curtean al acelui domeniu cvasi-medieval, un om plin de umor, arătînd simpatie și indulgență pentru idila înfiripată și vorbind cu un melodios accent moldovenesc, cu atît mai firesc, cu cît el însuși era moldovean get-beget.

Montarea frumoasă: un decor ce aducea pe scenă priveliștile muntoase ale Moldovei, costume potrivite atmosferei, regia lui Paul Gusty, totul a contribuit la un succes de bună calitate. Mai tîrziu, ca profesoară la Conservator, mi-a plăcut de multe ori să-mi încerc elevii în diferite roluri ale acestei piese. Mi-aduc aminte, cu acest prilej, de o elevă, Antoinette Vrisidi, cu un pronunțat accent moldovenesc, care era îndrăgostită de Anca: juca bine acest rol, avea toate calitățile necesare. Astăzi, căsătorită cu marele actor al Teatrului Național, Calboreanu, a renunțat la teatru, pentru un cămin fericit, un soț bun, un băiețaș frumos și cuminte. De cîte ori o revăd, îmi pomenește de Anca din Soveja. Nu regretă, îmi spune ea, și eu o cred.

Chemarea codrului este singura lucrare de teatru a lui G. Diamandy care merita întrucîtva să fie jucată și care a și obținut oarecare succes; celelalte, *Bestia, Tot înainte, Veșnica întrebare,* sînt sforțări spre originalitate, dar lipsite de valoare, pline de tirade declamatorii, de frazeologie goală. Georges Diamandy era totodată un politician. Probabil că acesta a fost unul din motivele numirii sale în postul de director al Teatrului Național, unde nu prea erau numiți artiști creatori, ci oameni politici.

Georges Diamandy era mai mult un politician liberal, fără o temeinică legătură cu arta dramatică și fără posibilitatea unei chibzuite conduceri a Teatrului Național.

Ne-a refuzat — din capriciu — autorizarea pe care i-o ceream cu stăruință de a pleca în turneul

necesar pentru unele motive foarte obiective ale noastre. Şi tot din dorinţa îngustă de a-şi afirma autoritatea, i-a impus Mariei Ventura unele clauze contractuale jignitoare pentru marea artistă.

Rezultatul a fost plecarea noastră definitivă din Teatrul Naţional şi întemeierea Companiei Bulandra, pe de o parte, şi pe de alta angajamentul Mariei Ventura în compania noastră teatrală.

Ambele hotărîri — potrivnice bunului mers al Teatrului Naţional — sînt totuşi poate singurele acţiuni mai însemnate ale trecerii temporare a lui Georges Diamandy pe la direcţia Teatrului Naţional.

Afară de asta, avînd o boală gravă de inimă, Georges Diamandy nu putea să lupte cu dificultăţile conducerii teatrului, în schimb îşi luase ca subdirector şi colaborator pe Ion Simionescu-Rîmniceanu, cunoscut clubman, care îşi pierduse toată averea la poker şi baccara ; îl adusese pentru a-l suplini în munca sa de fiecare zi. Acest Simionescu-Rîmniceanu avea o vagă idee de literatură. În orice caz, alegerea de către el a piesei *O nuntă în revoluţie*, de Michaelis, a fost destul de fericită.

Ceea ce era supărător la acest Simionescu-Rîmniceanu, care pînă atunci nu avusese nici o contingenţă cu teatrul, era pretenţia sa de a ne învăţa propria noastră artă, începînd cu „a", „b", „c", pas cu pas, gest cu gest, intonaţie cu intonaţie. Orice mişcare a degetelor, orice clipire din gene — totul trebuia executat mecanic, la comanda acestui regizor improvizat. Niciodată, nici un profesor, oricît de vastă experienţă ar fi avut, nu a pretins unui elev — şi mai ales unui actor experimentat — o asemenea încătuşare extravagantă. Firesţe, un astfel de sistem de lucru, contrar tuturor legilor creaţiei artistice, nu era de suportat. De altfel, directorul nici nu admitea discuţii sau contraziceri. Situaţia ajunsese curînd

de nesuportat. Fricțiunile zilnice dintre noi și acest „îndrumător", groaza față de cele ce ne mai așteptau, ne-au silit să renunțăm la ocrotirile și învățămintele unor asemenea nechemați. Pe lîngă asta, ne zbăteam în greutăți de ordin material. Lefurile nu ne acopereau nici măcar cheltuielile vestimentare: amîndoi, atît Tony, cît și eu, jucam roluri care pretindeau o îmbrăcăminte costisitoare. Or, cum toaletele nu ne erau decît rareori și numai parțial acoperite de prime, de „defeuri" — eram înglodați în datorii. Am cerut lui Diamandy, care îmi era rudă de altfel, să ne îngăduie să plecăm în turneu ; nu era ceva neobișnuit în analele Teatrului Național. Foarte directorial, voind să-și afirme autoritatea sa, Diamandy a refuzat de mai multe ori cererea noastră repetată. Atunci l-am înștiințat de hotărîrea noastră de a părăsi instituția. Directorul n-a cedat, dar noi am plecat în turneu cu două piese: *Magda*, de Sudermann și *Sapho*, de Daudet.

Succesul a fost mare.

Și iată-ne porniți la luptă, la întemeierea unui teatru particular, prin propriile noastre forțe, fără subvenții, fără local, dar cu încrederea în izbîndă. Drumul parcurs a fost greu. Dar fără greutăți nu te oțelești, nu crești, nici nu încerci mulțumirea de a izbuti nu numai să treci peste piedici, ci chiar să înfăptuiești ceva deosebit în munca ta, căreia te-ai dăruit în întregime.

Compania Bulandra
(1914—1941)

Şi acuma să trag cortina peste epoca în care s-a desfăşurat cariera mea de angajată a Teatrului Naţional. Sîntem în pragul anului 1914, cînd, pe lîngă activitatea de actriţă, am început să îndeplinesc funcţia de directoare de teatru.

Cum să încep? Ce fapte să aleg din noianul de întîmplări care se îmbulzesc la poarta amintirii mele? Uneori rînd pe rînd, alteori învălmăşite, se ivesc nume şi fapte, izbînzi şi înfrîngeri, care se înghesuie şi se încîlcesc într-un ghem ale cărui fire, strîns răsucite, nu mai pot fi depănate decît rupîndu-le. Prieteni şi duşmani, angajaţi şi asociaţi, autori şi critici, frămîntări şi flagele sociale cu adînci repercusiuni asupra posibilităţilor de desfăşurare a muncii — un întreg lanţ de realizări mai bune sau mai rele, ale căror verigi au fost făurite pe nicovala unei voinţe neclintite...

Îmi opresc o clipă condeiul. Uimită şi buimacă, aş vrea să culeg din oceanul înceţoşat al trecutului perla care merită să fie evocată. Cîntărind oamenii şi faptele, doresc din toate puterile su-

fletului meu ca această alegere și oglindire să fie justă și nepărtinitoare.

*

Așadar, retrași de sub scutul teatrului de stat, Tony și cu mine ne-am avîntat la întemeierea unui nou teatru, particular. De ce ne-am retras, dacă socoteam că Teatrul Național ne-a fost un scut? Fiindcă eram nemulțumiți de conducerea teatrului. Totuși, la Național, în calitate de angajați, eram lipsiți de răspunderi artistice și financiare; nu trebuia să dăm socoteală de greșelile altora. Acuma însă rămăseserăm singuri. La început, nu cred că ne-am dat seama de toate greutățile ce ne stăteau în față: nu cred că am putut atunci cîntări toată povara răspunderii ce urma s-o purtăm pe umerii noștri. Mai cu seamă că atunci cînd am demisionat de la Teatrul Național nu prevăzusem cataclismul primului război mondial și criza financiară care a urmat, apăsînd greu asupra oricărei întreprinderi, de orice categorie: artistică sau pur comercială. Dar ne luasem angajamentul să creăm un teatru de bună calitate, a cărui dezvoltare să nu mai depindă de fluctuațiunile perindărilor la directoratul Teatrului Național ale tuturor politicienilor mai mult sau mai puțin chemați să rostuiască o instituție de cultură artistică. Această grea răspundere am purtat-o amîndoi. Dar mai ales Tony. El a fost acela care, datorită firii sale excepționale și dragostei nețărmurite pentru teatru, a pus temelia instituției noastre și a susținut-o pînă la sfîrșit.

*

Înființat în 1914, Teatrul Bulandra și-a întrerupt activitatea în București în timpul războiului din 1916—1918. Tony s-a angajat voluntar, ca ofițer, la secția de automobile, retrăgîndu-se la Iași, o dată cu unitatea sa. Eu eram soră de cari-

tate la un spital improvizat în localul școlii „Notre Dame de Sion", unde am și suferit un accident grav, o fractură a piciorului stîng, care m-a scos din activitate pentru un timp îndelungat.

Tony, Ion Manolescu, Maria Ventura și ceilalți componenți ai trupei aflați la Iași au dat o serie de reprezentații în clădirea Teatrului Național din localitate, pentru strîngerea de fonduri în vederea ajutorării răniților. În afară de repertoriul pe care-l jucaseră la București, Tony, Ventura și Manolescu au interpretat o nouă piesă a lui Bernstein, *Mai presus de orice*, care a provocat un entuziasm de nedescris publicului care umplea sala pînă la refuz: Manolescu, ofițer cu cantonamentul la Bacău, unde se afla regimentul pe care-l comanda, găsea totuși posibilitatea de a veni la Iași pentru repetiții și spectacole.

După armistițiu, întorcîndu-ne în București, ne-am regrupat cu greu, îndurerați, obosiți: am înfiripat iar ansamblul nostru, pornind mai departe la lucru. Nemții nu părăsiseră încă Bucureștiul, repertoriul și ansamblul erau controlate de comandamentul nemțesc. Zorile păcii ivindu-se curînd după revenirea noastră la matcă, ne-am reluat activitatea, urmărind să realizăm un repertoriu de bună calitate, să jucăm piese clasice și să susținem dramaturgia romînească, să formăm un ansamblu selecționat cu grijă, să promovăm elemente tinere etc.

Ridicarea nivelului artistic și cultural a dus de multe ori la o emulație între noi și Teatrul Național, spre satisfacția publicului romînesc. Faima crescîndă a companiei a provocat și la alții ambiția de a întemeia un teatru particular. Dar, cu toate că uneori am fost siliți — din preocupări de ordin financiar, fiind înglodați în datorii — să facem concesii gustului public, jucînd unele piese fără prea mare valoare, au fost stagiuni, și nu puține, în care întreg repertoriul nostru a fost net superior celor de la alte teatre. Autori ca Shakespeare, Corneille, Schiller, Ibsen,

Fr. de Curel, Bernard Shaw, Sheriff, Jules Renard, Jules Romains au fost jucați cu succes pe scena teatrului nostru. Afară de asta, ne putem mîndri cu sprijinul acordat dramaturgiei autohtone.

În sfîrșit, un alt punct al îndatoririlor noastre obștești a fost îndeplinit prin formarea unor talente noi, cărora le-am deschis calea, oferindu-le prilejul să-și dezvolte vocația. Printre aceștia se numără Aura Almăjan-Buzescu, George Vraca, G. Calboreanu, N. Bălțățeanu, Dida Solomon-Calimachi, Marieta Rareș — ca să nu citez decît pe cei care au fost sau mai sînt și astăzi dintre cei mai apreciați actori ai teatrului romînesc.

Puterea noastră de muncă, priceperea și entuziasmul nostru au fost închinate unei opere artistice ale cărei urmări mai lasă încă și astăzi o dîră prin cei rămași să continue drumul teatrului nostru, transmițînd mai departe mesajul artei realiste, așa cum noi, bătrînii, l-am primit de la Davila și de la ceilalți înaintași.

Tony Bulandra și teatrul nostru

Tony Bulandra n-a fost atras spre scenă de nevoia de a-și acoperi lipsurile materiale ; teatrul nu era pentru el o carieră oarecare : era un împătimat al artei teatrale.

Am vorbit despre condițiile în care Tony a studiat în țară și străinătate, despre debutul său la Teatrul Național și despre intrarea în Compania Davila.

Aici nu intenționez să vorbesc despre Tony Bulandra, soțul meu. Mult mai însemnată și mai valoroasă este, în aceste pagini, evocarea omului în cadrul colectivului în care a activat, precum și a marelui artist și animator de teatru. Trăsătura caracteristică a firii sale de adevărat artist era modestia, lipsa lui de invidie. Tony a prețuit și a respectat întotdeauna munca artiștilor care l-au precedat, precum și pe a tuturor acelora cu care și-a împletit munca în teatru. De aceea, cu toate că era printre actorii cei mai iubiți de public, cu toate că succesele sale erau întotdeauna strălucite, Tony nu a avut dușmani. El a știut întotdeauna să se facă iubit atît de actorii cu care juca, cît și de colectivul de tehnicieni ai teatrului pe care-l conducea.

El spunea mereu că un actor nu trebuie niciodată să se creadă desăvîrșit, să considere că nu mai are nimic de învățat. Dimpotrivă, setos de a-și îmbogăți și perfecționa cunoștințele căpătate, s-a angajat ca figurant, pentru a participa la repetițiile și spectacolele marelui tragedian francez Mounet-Sully, atunci cînd acesta venise în turneu la București.

Tony a interpretat peste trei sute de roluri.

Trecînd de la clasic la modern, de la tragedie la comedie, de la repertoriul romantic la cel realist, Tony a interpretat cu aceeași măiestrie roluri ca : Hamlet, Cidul, Othello, Ruy Blas, Cyrano de Bergerac, alternînd cu piesele lui Bataille și Bernstein, pentru ca apoi să înfățișeze în chip realist figura căpitanului Stanhope din piesa *Călătoria din urmă*, a lui Sheriff, pe Ivan din *Frații Karamazov*, sau pe Baronul din *Azilul de noapte*.

Trecînd prin toată gama atît de variată, de la Percynet din *Romanțioșii* la locotenentul von Laufen din *Stingerea*, a jucat pe Karl Heinz din *Heidelbergul de altădată*, încununîndu-se cu lauri în rolul marchizului de Priola, după ce crease rolurile principale ale atîtor piese originale romînești, ca *Păianjenul*, *Cuceritorul* și *Aripi frînte* de A. de Herz, *Cocoșul negru*, *Prometeu*, *Don Juan* și *Omul care a văzut moartea*, de Victor Eftimiu, *Domnișoara Nastasia*, de G. M.-Zamfirescu și altele.

Rolurile deosebit de variate pe care le-a interpretat Tony Bulandra ar putea stîrni oarecare uimire, precum și întrebarea firească dacă ele au putut fi interpretate la același înalt nivel artistic.

Recunosc că, cercetînd repertoriul jucat de Tony, oricine poate să-și pună întrebarea: cum a fost în stare același actor să interpreteze caractere atît de opuse, ca Prometeu, din piesa cu același nume a lui Victor Eftimiu, Mircea Florin din *Păianjenul* lui A. de Herz și Ruy Blas sau Cidul din marile opere ale lui Victor Hugo și Corneille? Cum a putut înfățișa pe căpitanul Stanhope din

Călătoria din urmă a lui Sheriff, cu tot atîta spirit realist ca și pe Baronul din *Azilul de noapte* al lui Gorki, pentru ca apoi să treacă de la lord Goring din *Soțul ideal* a lui Oscar Wilde la *Discipolul dracului* a lui Bernard Shaw și la Karl Heinz din *Heidelbergul de altădată*, pentru a ajunge la Ivan din *Frații Karamazov?*

Și eu m-am întrebat uneori în ce consta secretul marelui său succes.

Am stat o dată în sală și atunci, în timp ce juca, m-am simțit fermecată de sonoritatea vocii sale, de dicțiunea perfectă, de ușurința debitului, de lipsa de artificialitate, precum și de trăirea intensă a stărilor sufletești, întru totul adaptate vîrstei personajului sau mediului în care se petrecea acțiunea. Am urmărit armonizarea gesturilor și atitudinilor sale cu caracterul personajelor reprezentative ale atîtor timpuri: într-un fel gesticula în Cidul și altfel în Karl Heinz.

S-ar părea ciudat că trebuia să asist la repetiții și spectacole pentru a putea să înregistrez mai bine diferitele aspecte și amănunte ale interpretărilor atît de variate pe care le-a realizat Tony Bulandra. Și totuși e adevărat : acasă, Tony nu-și învăța rolurile cu voce tare. Noi discutam împreună conținutul textelor, analizam caracterele diferitelor personaje ale piesei, mai întîi pe fiecare în parte, apoi în interdependența lor, stabileam punerea în scenă, inclusiv mobila și recuzita necesară. Tony desemna decorurile, fixa dimensiunile cu atîta preciziune, încît niciodată un decor ieșit din atelierele de tîmplărie și adus pe scenă n-a necesitat vreo modificare. Insist asupra acestor amănunte pentru a lămuri faptul că Tony și cu mine ne integram muncii teatrale în tot complexul și generalitatea ei. Dar pentru compunerea rolurilor ce avea de interpretat, pentru memorizarea textelor, acasă nu l-am auzit pe Tony rostind replicile decît atunci cînd mă ruga să-l ascult pentru a-și putea da seama dacă le-a memorizat perfect.

Ceea ce l-a ajutat pe Tony în munca lui teatrală a fost cultura generală dobîndită mai întîi la Conservator, pe urmă în timpul studiilor de la Paris și necontenit lărgită prin urmărirea tuturor manifestărilor de artă: reprezentații ale actorilor străini, expoziții de pictură și sculptură etc. Toate la un loc completau baza artistică în care se împleteau harul înnăscut și dragostea pătimașă pentru artă.

În Prometeu, drapat în toga albă cu mii de cute, Tony a realizat prin costumul, ținuta, întreaga sa atitudine, geniul binelui, întruchipat în titanul cutezător care, răpind zeilor tiranici focul, îl dă unei omeniri ce orbecăia în întuneric și neputință. Din numeroasele roluri ale lui Tony, aceasta întruchipare a simbolului încarnat în titanul Prometeu răsare ca una din cele mai desăvîrșite creațiuni artistice.

Nu pot analiza aici fiecare rol interpretat de Tony, sînt atît de multe și diferite. Înzestrat de la natură cu un fizic plăcut, îndrăgindu-și meseria, conștiincios, dotat cu un suflet de adevărat artist, cu excepționale calități profesionale, Tony Bulandra a realizat cu pricepere și căldură tot ce a întreprins în cariera sa. Simpatia ce radia din el l-a ajutat mult să cucerească publicul, care întotdeauna se lasă atras de adevăr, frumusețe și lumină.

Stăruind asupra meritelor actoricești ale lui Tony Bulandra s-ar putea să par subiectivă în aprecierea calităților defunctului meu soț. De aceea, prefer să înserez aci cîteva rînduri ale lui Tudor Arghezi, extrase din revista *Bilete de papagal*, care nu pot fi suspectate de parțialitate :

„Îi sînt dator, cînd frunzele încep să se iveaască, să las o foaie să cadă din caiet pe mormînt.

Îi sînt dator pentru că l-am ascultat pe vremuri, corect și sobru în personajul jucat, pentru că l-am văzut trăindu-se pe scenă în încredințare.

Cîteodată identic, întotdeauna l-am acuzat de monotonie, atunci cînd el avea dreptul de perso-

nalitate la ea — și m-am căit. Îi sînt și pentru această întristare dator.

Îi sînt dator pentru cavalerismul lui, pentru linia neîntreruptă a unei vieți realizată pe un concept. Se vedea în el un decalc de pe voință, și această izbutire a unui om e o noblețe. Nu știu cîți oameni merită elogiul bărbatului echilibrat pe un moral.

Îi sînt dator pentru că nu mi-a ieșit înainte cu vederile și comentariile lui — singurul artist de teatru care nu și-a explicat geniul, preferințele, punctele de vedere, filozofia cabotină. Acțiunea, opinia și rîvna lui durau cît ținea ridicată cortina. După aceea el nu mai auzea și nu mai știa nimic.

Îi sînt dator pentru că știa să umble, să salute și să rîdă cu măsură, elegant și distant; pentru că nu s-a căciulit și n-a primit căciulire.

Curat ca un fulg, gătit și zvelt ca o tuberoză, seriozitatea lui interioară avea adiacențe cu melancolia eternă. Nu mi-a părut niciodată actor pe scenă, era personajul adevărat, ca un tablou care nu gesticulează dincolo de cadru. Bulandra, întreg în sine însuși, era concentrat pînă la metal.

Îi sînt dator fiindcă se purta ca un prinț, că vorbea graiul pe care-l adunăm cu condeiul din peliniță și mălură, între țiganii accentului și ai condeiului, ca Făt-Frumos. Semeția lui delicată n-a spus niciodată că a suferit.

Îi sînt dator pentru că l-am găsit, ori de cîte ori l-am căutat, invariabil, ca o carte înmănușată în fin marochin, la locul ei pe marginea bibliotecii, de-a curmezișul, exemplar ales, de rafinament.

Îi sînt dator pentru că ultima oară cînd l-am întîlnit, acum cîteva luni, nu i-am strîns cu destulă putere mîinile pe jumătate zburate. I-aș fi lăsat în palmă o amintire, intuiția slovelor acestora, pe care nu le-a bănuit, pe care nu le mai citește.

Pămîntule, fii îngăduitor cu acest Hamlet.

După aplauzele sălilor strălucite, nu te așterne, timpule, cu uitarea ta peste el. Lasă vîntul să-i cînte din chitară, în singurătatea lui de acum. Lasă primăvara să adune basme și mierle împrejurul acestui descîntător. El și-a luat și a plecat cu ele, toate sufletele pe care le-a născocit. Lasă-ne să ne aducem aminte și noi.

Eram dator să las să cadă o foaie pe mormînt, cu șoapta ei de hîrtie..."

Această închinare a lui Arghezi nu este decît una dintre multele ce au fost adresate amintirii dispărutului. Sînt prea numeroase ca să-mi pot îngădui să le adaug acestor pagini. Le păstrez cu sfințenie și mă mîngîi recitindu-le, mulțumind celor ce le-au scris.

Ca director de teatru, Tony Bulandra a mai avut marele merit de a sprijini literatura dramatică autohtonă. Pe lîngă piesele în care el însuși a interpretat numeroase roluri, a montat: *Mărgeluș*, de A. de Herz, *Omul care trebuie să moară* și *Porumbița fără aripi*, de Minulescu, *Cuiburi sfărîmate*, de S. Teleajen, *Domnișoara Nastasia*, de G. M.-Zamfirescu, *Nae Niculae*, de Ciprian, *Goana după dragoste*, *Aventura domnului Doljan* și *Cuib de viespi* (intitulată ulterior *Gaițele*), de Al. Kirițescu, *Sosesc deseară*, de Mușatescu, *Apa vie*, de V. I. Popa, *Molima*, de I. M. Sadoveanu, *Lupul și sania*, de Mircea Ștefănescu etc. — în total treizeci și trei de piese romînești, de o valoare inegală, e drept, și dintre care puține au rezistat și rămas.

Unele dintre aceste lucrări dramatice au fost montate în răstimpul primei perioade, destul de îndelungată, de existență a companiei, cînd Tony era singurul ei conducător, iar altele în timpul colaborării cu diverșii săi asociați: marii artiști Manolescu, Maximilian, Storin, pe care a știut să-i atragă în compania noastră. Din această pricină, titulatura companiei s-a modificat în mai multe rînduri: la început a existat Compania

Bulandra-Marioara Voiculescu, care a durat numai un an și a fost premergătoare celor doisprezece ani de conducere unică, în intervalul cărora s-a denumit Compania Bulandra, apoi o dată cu intrarea noilor asociați mai sus menționați, Compania Bulandra-Maximilian-Storin-Manolescu. O scurtă perioadă de timp au mai apărut și alte nume, iar în cele din urmă a rămas Compania Bulandra-Maximilian-Storin.

Înainte de a arăta motivele schimbărilor succesive de firmă ale companiei noastre, doresc să evoc alte aspecte din munca desfășurată de Tony și care sînt mai puțin cunoscute. Astfel, Tony Bulandra are meritul de a fi refăcut două săli de teatru, îndreptînd cu ingeniozitate defectuozitățile care le făceau pînă atunci improprii. Aceste săli sînt folosite și astăzi de teatrele de stat. Este vorba de Teatrul Comedia, din pasajul cu același nume, și de actualul Teatru de Operetă de pe cheiul Dîmboviței. Primul avea o sală și o scenă care, prin proporțiile lor extrem de reduse, erau menite să slujească doar unui mic teatru de varietăți; toate trupele care încercaseră să-și facă vad în această sală ajunseseră falimentare. Datorită inițiativei lui Tony, scena ei a fost mărită în adîncime încă o dată pe cît era și prevăzută cu un orizont fix, care, prin concavitatea lui, dădea iluzia unei perspective îndepărtate. Acest orizont fusese construit dintr-o carcasă de fier ajurată. Golurile fuseseră umplute cu pastă de rumeguș de lemn, care, solidificîndu-se, asigurau o acustică excelentă, cu atît mai mult cu cît sala a suferit modificări și ea. Ferestrele, de mari dimensiuni, care ocupau panouri întregi ale pereților laterali, au fost zidite; lipsa legăturii dintre parter și balcon a fost remediată prin cîteva arcade, care leagă partea superioară a lojilor de la parter cu balconul existent. Pentru a stabili o deplină unitate întregii săli, deasupra balconului din fund s-a construit un rînd de

loji, care, datorită unghiului de înclinare, îngăduiau o perfectă vizibilitate și audibilitate.

Cîteva cuvinte și despre cea de a doua sală, refăcută în mare măsură prin strădania lui Tony — sala în care am jucat timp de unsprezece ani. Cînd, împreună cu asociații noștri de atunci, am achiziționat clădirea de pe chei, pierdusem beneficiul folosirii teatrului din pasaj; preluarea sălii fusese contractată de Maria Ventura. Trebuia deci să ne căutăm un adăpost. După multe tatonări ne-am dat seama că unicul nostru refugiu era sala Tirului, de pe cheiul Dîmboviței. Plătind filodorme foarte mari, am izbutit să dărîmăm locuințele care încadrau sala, atît în față cît și în dosul clădirii, pentru a construi într-o parte foaierele pentru public, iar în cealaltă parte scena cu anexele ei și cabinele, în număr insuficient, încă de pe atunci. Înăuntru, totul a fost refăcut din temelii: parter, loji, încălzire, luminat, aparatura scenică, deoarece nu rămăseseră în picioare decît cele două ziduri exterioare, care nu se puteau clinti, fiind mărginite de două străzi.

Cheltuielile au fost susținute în mod egal de toți asociații — bineînțeles de cei statornici, nu de cei trecători. N-aș fi stăruit asupra acestei reclădiri, care nu se datorește exclusiv lui Tony Bulandra; dacă am făcut-o, este pentru că el a desfășurat cea mai multă energie, dăruire și pricepere, supraveghind toate amănuntele, alergînd la bănci și la furnizori, calculînd împreună cu inginerii unghiul de vizibilitate și acustică, cercetînd împreună cu constructorii buna calitate a materialelor, compoziția cimentului, rezistența bîrnelor etc.

Mi-amintesc și acum cu admirație de calitățile sale de neobosit organizator și de animator. Jucînd matineu și seara, grimîndu-se pentru spectacol, el discuta cu croitorul despre costume, cu traducătorii despre traduceri, cu administratorul Mezetti despre administrație, aruncîndu-și ochii pe rapoarte, pe scripte, calculînd veniturile și

deficitele. Pe propria sa socoteală, Tony a dat teatrului nostru o scenă turnantă, construită după propriile sale calcule, pe care, demontabilă, a luat-o cu el în turneele pe care le-a întreprins. Ducîndu-mă, mai de mult, la Opereta de stat, am constatat cîtă dreptate a avut Tony îmbrăcînd stîlpii și pereții laterali ai clădirii cu placaj lustruit, care păstrează curățenia sălii, evitînd astfel ca publicul ce se atinge de pereți să-și murdărească hainele și să murdărească zidurile. Cîte discuții nu s-au ivit atunci, cu asociații noștri, pentru cheltuielile făcute în acest sens, și care păreau zadarnice.

Dacă aș vrea să înșir toate prilejurile în care Tony Bulandra s-a dovedit un mare organizator și animator n-aș mai apuca să termin ; mi-ar trebui multe capitole, poate chiar un volum întreg.

Dar nu aceasta este latura cea mai importantă a personalității lui Tony Bulandra. Întîi de toate, el a fost un mare actor, un desăvîrșit artist. Ca director al teatrului, el s-a străduit să-și alcătuiască un repertoriu dintre cele mai valoroase, a înlesnit debutul multor actori tineri, angajîndu-i în compania sa, dîndu-le sfaturi, roluri, prilejuri de a se manifesta; la fel a procedat cu mulți pictori, regizori, directori de scenă, a căror listă se poate vedea la sfîrșitul volumului. Dacă am ținut să arăt, poate că nu cu destulă insistență, această contribuție a lui Tony în munca noastră comună — am făcut-o ca să dovedesc de ce prețios ajutor mi-a fost prezența lui în toți acei ani cît am fost director al companiei noastre. Fără el, fără sprijinul lui, fără calmul, tactul, modestia și neclintita lui dragoste pentru teatru, n-aș fi putut înfăptui nimic, n-aș fi putut rezista atîtor greutăți. Împreună cu el, le-am ținut piept. Chiar după ce am rămas singură, sfaturile și îndrumările sale m-au călăuzit, cum mă călăuzesc și astăzi, în îndeplinirea sarcinilor ce-mi revin. De multe ori mă întreb: cum ar fi procedat Tony în cazul acesta? Ce ar fi spus, cum ar fi reacțio-

nat? Repet mereu cuvintele sale, care au fost pîrghia de bază a solidității și durabilității Companiei Bulandra : „Întîi instituția și pe urmă interesele personale".

Într-o zi am povestit acest îndemn al decedatului meu soț lui Beate Fredanov. De atunci, de cîte ori mă supără vreun actor sau vreun dramaturg, de cîte ori mă cred jignită și vreau să reacționez, Beate îmi spune: „Întîi instituția și pe urmă interesele personale". Iată de ce afirmam că Tony este și acuma prezent lîngă mine cu sfaturile sale, cu bunătatea și înțelepciunea sa.

Și-acum să mă întorc la trupa companiei și la colaboratorii permanenți din afara ei, să-i evoc pe toți acei cu care ne-am împletit ani de-a rîndul munca artistică. Fără îndoială că la temelia companiei noastre au stat frumoasele calități de om, artist și organizator ale lui Tony. Aceste daruri, combinate cu puterea mea de muncă și cu experiența căpătată de amîndoi în anii tineri ai studiilor de specialitate, precum și în cei cincisprezece ani de actorie la Teatrul Național și în Compania Davila, ne-au ajutat să dăm muncii noastre o bază solidă, să cumpănim bine alegerea colaboratorilor și a repertoriului.

Spectacolele reușite ale Teatrului Bulandra se datoresc faptului că, pe lîngă un ansamblu de bună calitate, compus din tineret de talent, am avut norocul și priceperea de a atrage alături de noi valori artistice a căror colaborare a dat strălucire activității noastre: Marioara Voiculescu, Maria Ventura, Aura Buzescu, Tantzi Cutava-Barozzi, Maria Filotti, Ion Manolescu, V. Maximilian, G. Storin, Petre Sturdza, George Vraca, Ion Petrescu, Romald Bulfinski, N. Bălțățeanu etc. Am citat doar cîteva nume de artiști, bărbați și femei, din falanga de peste o sută treizeci de actori, care, prin talentul lor, au contribuit la buna reușită a spectacolelor și deci la reputația teatrului nostru.

La spectacolul inaugural al Companiei Bulandra-Marioara Voiculescu s-a jucat piesa *Soțul ideal*, de Oscar Wilde. Interpreții : Ion Manolescu, Marioara Voiculescu, Tony Bulandra, Tantzi Cutava-Barozzi și eu. Regia: Uhrinowsky. Acest tînăr regizor — băiatul renumitei cîntărețe Nuovina, de origine romînă — avea o cultură rafinată și un gust de cea mai înaltă calitate.

Marioara Voiculescu, splendidă și seducătoare, de un farmec viperin, irezistibil, juca pe aventuriera *missis* Cheveley; în lord Goring, Tony Bulandra era un partener de forță al acestei subtile intrigante. Aforismele lui Oscar Wilde lansate cu eleganță de către cei doi eroi — care urmăreau, unul, năruirea unei căsnicii, celălalt, salvarea ei — zburau ca niște rachete încărcate cu spirit caustic. Cinic în aparență, lord Goring, elegantul *dandy* londonez, izbutește să contracareze planurile machiavelice ale aventurierei *missis* Cheveley. Ion Manolescu interpreta pe lord Chiltern, presupusul soț ideal dar, în fond, marele vinovat. Rasat, fin, de o pronunțată rigiditate englezească în aparență, dar trăind un intens zbucium sufletesc, moralist intransigent cînd era vorba de respectarea de către alții a principiilor sociale, lord Chiltern se prăbușește sub povara amintirii unui act necinstit, săvîrșit la începutul carierei sale. Îi aud și acum glasul baritonal, rostogolind sfîșietor litera „r", pronunțată cu o sonoritate catifelată, atunci cînd implora pe soția sa, *lady* Chiltern, pe care o interpretam eu : „Gertrud... Gertrud...". Dar Gertrud, orbită de mîndria unei purități morale intangibile, refuză să-l asculte și să-l absolve. În cele din urmă, cînd soția însăși ajunge să mintă pentru a-și salva cinstea, aparent amenințată, totul se sfîrșește printr-o împăcare generală, între cei buni și cei răi, așa cum voia autorul, marele ironist englez Oscar Wilde. Chiar și Mabel, delicioasa ingenuă, îndrăgostită de blazatul lord Goring, își capătă recompensa meritată — se va

căsători cu alesul inimii sale, care, la fel cu Valentin al lui Musset din *Să nu zici vorbă mare*, fuge de cătușele căsniciei, de teamă să nu capete și el, în calitate de soț, podoabele cu care adesea ornase frunțile altora. Tantzi Cutava doza cu măiestrie amestecul de îndrăzneală și ingenuitate cu care Mabel își exprima dragostea nevinovată și adîncă pentru încăpățînatul burlac, care, în cele din urmă, se lasă prins în laț, cu voioșie. Acest *happy-end*, împreună cu eleganța toaletelor, a decorului și a calității interpretării, a fost un debut de bun augur pentru asociații și angajații teatrului. Pornisem, cum se spune în limbaj curent, cu dreptul.

Din repertoriul jucat sub firma Bulandra-Marioara Voiculescu, am mai prezentat, printre altele, cu succes, la același nivel artistic, *Dama cu camelii*, de Dumas, *Frumoasa aventurieră*, de Fler și Caillavet, *Ana Karenina* și *Învierea*, de Tolstoi și *Berg-op-Zoom*, de Sacha Guitry.

Menționez *Berg-op-Zoom*, nu pentru că această piesă ar fi avut o valoare literară deosebită, sau pentru că tema ei ar fi prezentat vreun interes social deosebit, ori pentru deosebitul ei succes la publicul spectator de pe acea vreme, ci pentru că ea a prilejuit o remaniere a firmei noastre. Într-adevăr, pînă atunci cîștigul material se împărțea în trei cote egale, dintre care două reveneau soților Bulandra, iar cea de a treia Marioarei Voiculescu. Cum însă coasociata noastră, reținută adesea de preocupările propriei ei vieți, nu presta o muncă egală cu a fiecăruia dintre cei doi soți Bulandra, ne-am văzut obligați să afișăm cît mai des *Berg-op-Zoom*, în care rolurile principale erau interpretate de Tony și de mine. În consecință, ne-am învoit, prin bună înțelegere, să preschimbăm asociația noastră într-un angajament, prin care firma urma să poarte titulatura Companiei Bulandra, iar Marioara Voiculescu, rămînînd artista de frunte a teatrului, alături de Ion Manolescu, de Tony și de mine, să

primească o retribuție conformă cu aportul muncii sale.

Schimbînd firma, am schimbat și sala. Jucasem la Teatrul Modern. Am încheiat un contract cu Teatrul Comedia, din pasaj. Se știe că „omul cinstește locul". Rezultatele noastre au dovedit că o muncă bine chibzuită învinge eventualele piedici organizatorice. Despre refacerea sălii am pomenit mai înainte. Aveam acum grija unei conduceri într-adevăr unice, deoarece, deși în doi, Tony și cu mine eram uniți în crezurile noastre. Și, deodată, a survenit o adevărată „bombă"! Poate că expresiile mele sînt, adesea, prea puțin literare, vreau însă să relatez întîmplările așa cum le-am resimțit. Locuiam într-un apartament în Pasajul Imobiliara, în imediata apropiere a Teatrului Comedia. Într-o după-amiază, primim un telefon din partea avocatului Bucur Popovici, însărcinat de Maria Ventura să ne adreseze din partea ei o cerere de angajament. Mai întîi am crezut că era o glumă. Prezența Mariei Ventura la unele festivaluri, în București, stîrnise o mare vîlvă prin arta cu care recita. Venise înconjurată de aureola succeselor sale de la Paris, unde jucase sub conducerea lui Antoine, marele regizor și director al teatrului care-i purta numele, om de teatru renumit pentru orientarea realistă pe care o imprimase spectacolelor sale. Asigurîndu-ne asupra seriozității acestei propuneri, am discutat angajamentul. Tony mai timorat, eu mai cutezătoare, am stabilit o sumă care părea fantastică în raport cu gajurile ce se plăteau actorilor pe acea vreme, dar socoteam că riscul va putea fi acoperit de viitoarele succese... Rezultatele au dovedit, în urmă, că am calculat bine.

Fiica tragedienei Lea Vermont și a gazetarului și autor dramatic Grigore Ventura — Maria Ventura a moștenit de la părinții săi o patimă neînfrînată pentru teatru și pentru viață.

Tot de la ei i s-a transmis prin moștenire dîrzenia aliată cu o suplețe inteligentă și de neîn-

vins la nevoie, pe lîngă un parfum de occidentalism viciat, amestecat cu sănătosul și stăruitorul colorit oriental, infiltrat prin naștere în vinele ei de romîncă împătimată.

După cîteva apariții reușite pe scene pariziene, Maria Ventura a jucat în franțuzește, împreună cu de Max, la Arenele Romane, *Andromaca*, *Esop* și alte piese clasice, și după un timp s-a încadrat vremelnic la București în Compania Bulandra, cu neuitatele ei interpretări în *Omul de altădată*, *Marșul nupțial*, *Îndrăgostita*, *Divorçons*, *Prizoniera* și atîtea alte reprezentații, în care fiecare era un triumf, întrecîndu-l pe cel precedent. Maria Ventura a jucat cu succes și la Teatrul Național. A interpretat piese romînești, printre care îmi amintesc de *Pavilionul cu umbre*, a lui Gib Mihăescu.

Ambiționînd să aibă un teatru al ei aci, în București, l-a înființat și l-a dirijat prin intermediari, ea continuînd să joace la Paris, la Comedia Franceză.

Ambiția ei nemărginită, precum și puterea de muncă tot atît de demne de laudă, au ajutat-o pînă la un punct în realizarea dorințelor, dar numai pînă la un anumit punct, după care a renunțat cu demnitate la năzuințele uneori irealizabile.

Dualitatea care se zbătea în sufletul ei doritor să aibă un teatru la București, se amesteca cu aspirațiile ei — înfăptuite în mare parte — de a fi o actriță franceză apreciată. Acea aparentă înstrăinare a Mariei Ventura a dispărut cu desăvîrșire în timpul războiului din 1916, care a găsit-o în București și apoi în refugiu, la Iași. Acolo, în funcția de soră de caritate voluntară, la spitalul instalat în localul surorilor catolice de la Nôtre Dame de Sion, Maria Ventura a stat zi de zi la căpătîiul răniților, dîndu-le fără ostentație și în același timp fără repulsie îngrijirile necesare, pînă la cele mai umile. În același timp, neobosită, a jucat împreună cu Tony Bulandra,

Ion Manolescu și alții, spectacole pentru strîngerea de fonduri în beneficiul răniților și al soldaților de pe front.

De o statură mijlocie, părea totuși înaltă pe scenă. Cu o voce caldă, ușor baritonală și uneori cu o patină de răgușeală, parcă o văd în repetiții, dînd exemplu prin punctualitatea la orele fixate pentru muncă. Celor din jurul ei putea servi de model prin stăruința cu care repeta amănunțit toate detaliile, insistînd asupra dicțiunii, neîngăduindu-și nici cea mai mică delăsare în muncă.

A izbutit să-și creeze o binemeritată reputație, de mare actriță, la noi în țară.

La Paris, la Comedia Franceză, romînca talentată — Maria Ventura — și-a cîștigat, nu fără luptă, în mijlocul colectivului de actori francezi, locul de societară, ceea ce înseamnă o mare victorie pentru o străină.

Retrasă de la Comedia Franceză, Maria Ventura a mai jucat pe diverse scene pariziene. Cea din urmă a fost Thèatre de l'Atelier. Barsaq, directorul teatrului, venit în turneu la București cu trupa sa, mi-a vorbit foarte elogios, dar și cu oarecare melancolie, de marea actriță care a interpretat cu succes la Thèatre de l'Atelier rolul principal din piesa *Colomba*, a lui Anouilh.

Moartea ei prea timpurie și neexplicată prin nici o boală îndelung constatată și cunoscută, a lăsat multe regrete celor ce au cunoscut-o și apreciat-o.

Mă gîndesc de multe ori la ea.

Interpretă îndrăzneață a atîtor roluri, unele clasice, altele moderne, pe muche de cuțit, avea o feminitate împestrițată cu calități și patimi care i-au plămădit firea. Maria Ventura rămîne în amintirea mea ca o mare personalitate care s-a dăruit cu nesaț teatrului: parțial în patria sa, apoi în Franța, unde s-a stins ca un meteor trecător.

Maria Ventura a fost — în timpul colaborării sale cu Teatrul Bulandra — glorioasa interpretă din *Îndrăgostita* și *Omul de altădată*, de Porto-Riche, din *Evantaiul*, de de Flers și Caillavet, din *Să divorțăm*, de Sardou și *Marșul nupțial*, de Bataille etc. Iar teatrul în care a jucat a beneficiat și el de înaltul nivel artistic al spectacolelor, bucurîndu-se de un mare succes de casă. Publicul a răsplătit-o cu prisosință pentru arta sa, alergînd entuziasmat la reprezentațiile în care numele ei apărea pe afiș.

De angajamentul Mariei Ventura în Compania Bulandra se leagă o întîmplare de care mă amuz de cîte ori îmi amintesc acele timpuri. Fixasem data cînd trebuia să mergem la tribunal, pentru a perfecta contractul de angajament. În ajun, Maria Ventura îmi telefonează, scuzîndu-se că se vede silită să renunțe la angajamentul cu noi din motive imperioase, pe care mi le va deslușì cîndva, și că în ziua următoare va iscăli un contract cu Teatrul Național, al cărui director era atunci Georges Diamandy. Mă mir încă și astăzi — dată fiind impulsivitatea firii mele — ce ușor am izbutit să-mi stăpînesc mînia și uimirea în fața unei astfel de comunicări. Mi-am exprimat doar regretele și... după o noapte petrecută ca pe cărbuni, am telefonat Mariei Ventura, a doua zi, ca s-o felicit pentru iscălirea contractului și să-i urez succes. Care mi-a fost uimirea și bucuria cînd mi-a răspuns că nu semnase acel contract și că-mi va explica de ce. Seara, nemaiputînd de nerăbdare, am plecat să mă plimb la Șosea și, lăsînd în trăsură pe Tony și pe fetița mea Michaela, m-am oprit și am sunat la ușa Mariei Ventura. M-a primit, ne-am lămurit, iar a doua zi, în cabinetul judecătorului, am perfectat contractul de angajament dintre marea actriță și Teatrul Bulandra.

Care fuseseră motivele care împiedicaseră semnarea angajamentului cu Teatrul Național? Erau de necrezut, dar binevenite pentru noi! Georges

Diamandy formulase Mariei Ventura o clauză pe care dînsa a refuzat-o. De Max anunțase cîteva spectacole la Arenele Romane — astăzi Arenele Libertății — cu *Andromaca*. El juca pe Oreste, Ventura pe Hermiona, Tony era Pilade, eu Andromaca etc. Diamandy pretindea că Ventura să nu-și mai dea concursul făgăduit, pentru a-și păstra întreg senzaționalul apariției ei la Teatrul Național. Ventura s-a socotit însă jignită de teama pe care o implica propunerea lui Diamandy: anume, că după ce va juca cele cîteva spectacole, interesul publicului față de ea se va micșora. De aceea a refuzat să iscălească. Și cum Diamandy s-a încăpățînat, menținîndu-și condiția, s-au despărțit! Rămînea totuși nelămurit pentru noi de ce, după ce ne făcuse propunerea de a fi angajată în Compania Bulandra, se eschivase, gîndindu-se să se angajeze la Național. În privința asta am primit o explicație — dacă nu pe deplin convingătoare — totuși de înțeles. Era vorba de spaima, adeseori manifestată de către unii actori neîncrezători în propria lor valoare, că succesele altora ar putea să umbrească pe ale lor. Cazurile sînt frecvente în lumea noastră. Marea și neîntrecuta artistă Aristizza Romanescu, idolul publicului romînesc, nu s-a împăcat niciodată cu apariția triumfală a Agathei Bîrsescu pe scena Teatrului Național: socotea că i se știrbise propriul ei triumf, plîngîndu-se că publicul a primit cu brațele deschise o actriță străină de țară, care-și făcuse faima jucînd la Burgtheater din Viena și că același public, care umplea sălile Teatrului Național cînd juca Agatha Bîrsescu, lipsea de la reprezentațiile date de Aristizza. Din păcate și astăzi încă se mai întîmplă, uneori, ca atunci cînd într-un teatru apar forțe noi, cele existente să se teamă că vor fi umbrite...

Maria Ventura s-a temut — după cum mi-a și spus-o — că venirea ei ar putea să nu fie cumva pe placul unei anumite actrițe. Mai mult, am înțeles că se făcuseră intervenții pe lîngă dînsa în

acest sens. Bîrfeala i-a atras atenția asupra greutăților pe care ar avea să le întîmpine și din partea unei directoare... geloase — adică din partea mea. Am rîs cu poftă. I-am spus că eu cunoșteam idila din tinerețe dintre ea și Tony, pe timpul cînd amîndoi studiau la Conservatorul din București și că știam de asemenea de întîlnirea lor, ulterioară, la Paris... după care Tony, preocupat de arta lui, revenise potolit la București. Am adăugat că în căminul meu aveam un mare tablou înrămat, reprezentînd-o pe ea stînd alături de Tony — tablou în care o porumbiță poartă în cioc o frunză cu următoarea inscripție: „Îndrăgostiți pentru întotdeauna".

Cîtă apă se scursese de atunci pe sub punțile Senei și ale Dîmboviței! Cît de îndepărtate erau țintele și posibilitățile fiecăruia! Era oare posibil ca o idilă tinerească să fie socotită stavilă de netrecut în fața scopurilor noastre artistice?

Mai de mult, la Teatrul Municipal, am avut defecțiuni și retrageri din colectivul artistic: unele numai anunțate, altele, chiar înfăptuite, atunci cînd direcțiunea teatrului a socotit nimerit să întărească colectivul prin angajarea unor forțe noi. Această teamă de concurență este un fapt constatat, dar care nu arată decît că unii actori nu sînt încă pe deplin conștienți de propria lor valoare.

Închizînd această lungă paranteză, mă reîntorc cu bucurie la activitatea companiei noastre. Sprijinită de talentele Mariei Ventura, Marioarei Voiculescu, ale lui Ion Manolescu, Tony Bulandra și George Storin, compania noastră a mers din succes în succes. Alternînd pe afiș, cele două mari artiste erau înconjurate de actori ca Tony, Ion Manolescu și alții. Numai sănătatea mai mult sau mai puțin șubredă a unora din membrii colectivului, mai ales a femeilor, ar fi putut împiedica bunul mers al reprezentațiilor. S-a și întîmplat de cîteva ori ca unele spectacole să fie pe punctul de a fi amînate. Am știut însă să pro-

cedăm în așa fel încît să combatem la timp unele mici indispoziții anunțate. Cînd, de pildă, uneori, lipsa din București a Marioarei Voiculescu primejduia vreun spectacol, Maria Ventura ieșea pe scenă jucînd rolul absentei, iar reprezentația nu avea de suferit. Alteori, cînd nu motive de sănătate erau la originea absențelor, folosind autoritatea mea de director am știut să determin, prin mijloace civilizate dar convingătoare, întoarcerea la datorie a interpretei sau interpretului care lipsise. Atît Maria Ventura cît și Marioara Voiculescu culegeau lauri bine meritați. Ca director trebuie să știi că, pe lîngă bucuriile pe care ți le produc colaboratorii, poți avea și nemulțumiri. Marele secret în cumpănirea acestei balanțe este să nu te lași copleșit de unele în detrimentul altora!

Alte nume de colaboratori, de asociați se prezintă amintirii mele. Mărturisesc că cu greu voi putea stabili ordinea cuvenită tuturor celor care mi-au stat alături, în vremuri bune și rele. Nu pot să fac statistică. Și nici nu vreau. Cînd, după nenumărate ezitări, m-am apucat totuși să scriu, am știut că nu voi lucra cu documente, fiindcă nici nu le am. Am găsit, totuși, întîmplător, o evidență întocmită de Tony — cel mai ordonat director de teatru, după părerea mea, care a existat vreodată — într-un registru descoperit în fundul unei lăzi, cu ocazia unei mutări. Este lista incompletă a repertoriului companiei, precum și aceea a actorilor care s-au perindat în teatrul nostru, pe care cititorul o poate consulta la sfîrșitul volumului acestuia.

Din comoara de suveniruri, care se adună acum pe nesimțite, în clipa aceasta, în mintea mea, emoționîndu-mă, culeg la întîmplare faptele care strălucesc mai puternic și le scot la iveală — spun „culeg", fiindcă nu pot să aleg. Nu-mi dau răgaz. Și totuși voi încerca.

Compania Bulandra și-a modificat — am spus-o mai înainte — firma, în mai multe rînduri. Unii

angajați ai Companiei Bulandra au devenit directori, atunci cînd Tony și cu mine ne-am dat seama că, față de valoarea lor, era echitabil să le oferim participarea la conducere și să ne susținem reciproc printr-o muncă în colectiv. Cei care au fost doar vremelnic înscriși în firmă, nu au influențat conducerea. Ceilalți — Tony Bulandra, Manolescu, Maximilian, Storin — au contribuit, chiar dacă nu toți în egală măsură, la bunul mers al teatrului nostru. Nu a fost ușor întotdeauna. În colectivul de conducere eram singura femeie, iar bărbaților nu le plăcea intervenția mea hotărîtă și uneori... mai clarvăzătoare. Un timp chiar, ne-am despărțit. Rămași iarăși singuri, Tony și cu mine am făcut apel la Petre Sturdza, l-am angajat și nu ne-a părut rău. Cu concursul lui am dat ansamblului nostru altă componență, iar rezultatele au fost deosebit de satisfăcătoare.

După un timp, însă, ne-am adunat iarăși laolaltă: Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin. În ultimii ani, după ce fusesem mutați, fără voia noastră, din clădirea Teatrului Comedia în teatrul de pe cheiul Dîmboviței — am rămas numai Bulandra-Maximilian-Storin. Această din urmă alcătuire s-a năruit și ea în 1941 cînd, în urma marelui cutremur din 1940, Teatrul Liric, unde funcționa Opera Romînă, s-a dărîmat. Liviu Rebreanu, directorul general al teatrelor, invocînd o necesitate de stat, ne-a evacuat, punînd teatrul clădit de noi la dispoziția Operei Romîne. Zidurile acestui teatru au rezistat cataclismului ; compania noastră însă a fost fărîmițată, distrusă, fără a se ține seama nici de sacrificiile materiale, nici de contribuția adusă de ea la propășirea teatrului romînesc. Cheltuisem unsprezece milioane — sumă obținută prin împrumuturi, cu amanetarea brumei de avere ce posedam fiecare din noi; le plătisem încetul cu încetul, timp de unsprezece ani, adăugînd dobîndă și dobîndă la dobîndă, trăind foarte

modest. Cînd plătisem totul, a venit catastrofa și ne-am văzut evacuați.

Cercetînd repertoriul nostru se vor găsi, după cum am arătat, destule piese care să dovedească interesul ce l-am avut pentru literatura autohtonă; altele, alese din repertoriul universal clasic și modern; dar toate atestă grija noastră de totdeauna ca spectacolele să păstreze o înaltă ținută artistică. Am cunoscut, desigur, și căderi; dar în peste un sfert de veac de conducere, nu se poate să nu se săvîrșească și erori. Le voi evoca, analizînd cauzele care ne-au determinat, cu sau fără voia noastră, să le alegem.

Se împlinesc șaptesprezece ani de cînd fondatorul companiei nu mai este în viață. Am întîlnit cîteodată pe Manolescu, azi plecat dintre cei vii. Mai rar pe Storin și Maximilian, mort și el în noiembrie 1959. Cînd îi revedeam retrăiam trecutul companiei. Demult, la o conferință pe țară a directorilor de teatre, în sala Dalles, am stat alături de Maximilian și ne-am adus aminte de *Magnificul încornorat*, de Crommelynck. Cu această piesă, Maximilian și-a marcat intrarea în componența trupei noastre, trecînd de la operetă la teatrul de proză. Ne-am amintit apoi de *Floarea de lămîiță*, de *Domnul de la ora 5*, de *Amedeu Stînjenel*, de *Etienne*, în care și prietenul Finți a avut un mare succes, alături de noi. Ne-am amintit mai ales de *Topaze*, de Marcel Pagnol și de *Papa se lustruiește*, de Spiros Melas, în care Maximilian repurtase, pe lîngă multe altele, mari izbînzi teatrale.

Împreună cu Ion Manolescu — Manole cum îi spunea Tony — ne uitam la G. Storin, care era și el în sală, cu prilejul acelei conferințe. „Tata" — așa îl poreclisem noi, asociații. De ce? Era doar cel mai tînăr dintre noi, iar eu cea mai vîrstnică. Poate că pentru a caracteriza calmul său olimpic și masivitatea corpolenței sale. Sinceritatea lui Storin, lipsa lui de invidie, erau cîteodată umbrite de unele explozii temperamen-

tale, care, mocnind sub această aparentă stăpînire, căpăta o și mai mare importanță. Noroc că acele izbucniri se potoleau repede, atunci cînd Storin căpăta explicațiile și justificările erorilor semnalate de unii răuvoitori, pe care nu-și luase osteneala să le controleze în clipa cînd vreun prieten rău intenționat îl atîțase pe nedrept. În răstimpul unei colaborări atît de lungi nu se putea să nu se iveaască discuții și păreri contrarii. Nu mi le amintesc cu amărăciune. Dimpotrivă, ele subliniază intensitatea preocupării pe care o aveam cu toții pentru bunul mers al companiei.

Priveam, spun, pe Storin, stînd într-un fotoliu, în sală. Manolescu stătea alături de mine, în prezidiu. În pauze, continuînd să depăn cu foștii mei asociați firul vremurilor trecute, ne-am reamintit de succesele lui Storin și ale lui Manolescu. Primul, în piesa lui Hauptman *În amurg*, apoi în *Simunul*, de Lenormand, pusă în scenă cu măiestrie de regizorul Victor Ion Popa. Decorul deșertului, unde era așezat cortul în care locuia colonelul interpretat de Storin, era realizat cu atîta măiestrie, încît, privind de la balconul teatrului, unde mă dusesem să controlez lumina, aveam impresia că mi se taie respirația, că mi se usucă gîtul de căldura înăbușitoare sugerată de cerul gălbui în care se zbăteau, sub suflarea neîndurătoare a simunului, doi palmieri anemici, îndoiți de vînt.

Minunatul om de teatru Victor Ion Popa a fost și un excelent decorator de teatru. Desena, picta decorurile, crea întotdeauna atmosfera specifică fiecărei epoci sau situații. Autor dramatic consacrat prin piesele *Mușcata din fereastră*, *Take, Ianke și Cadîr* și altele, Victor Ion Popa a mai scris și a montat la teatrul nostru piesa *Apă vie*, care nu a avut decît cusurul că era prea bogată în idei, îngrămădindu-le una peste alta; era mai mult creată pentru o lectură la masă, decît pentru ritmul animat și precis cerut de tehnica teatrală.

Victor Ion Popa avea prea multe de spus și le spunea ritos, temeinic. Simțea și gîndea tumultuos. În cîte ședințe nu am refăcut cu el textele pieselor sale ! Îmi reamintesc durerea și nervozitatea autorului, care nu se îndura să-și ciuntească opera. „*Dura lex sed lex.*" A făcut-o în cele din urmă. Totuși piesa *Apă vie*, cu toate deficiențele ei tehnice, era frumoasă, emoționantă — și de aceea a stîrnit gelozia unor confrați. Îmi aduc aminte că la premiera ei, jucînd un rol de bătrînică ce stă pe prispa unei căsuțe și rostește cuvinte calde și duioase, pornite din inimă, către fiul rătăcitor întors acasă, zdrobit de viață — am simțit deodată în sală o mișcare bruscă, un mormăit brutal, frîngînd tăcerea mormîntală care se așternuse peste publicul cuprins de emoție. Era un confrate scriitor care, nemaiputînd suporta emoția ce cuprinsese pe spectatori pronosticînd succesul piesei, se sculase zgomotos pentru a părăsi sala.

Dar cu digresiunea asta m-am depărtat de creațiile lui G. Storin, de Vulpașin al său din *Domnișoara Nastasia*, a lui George Mihail-Zamfirescu, alături de Maximilian, care juca pe Ion Sorcovă și de Nora Piacentini, azi decedată, întruchiparea însăși a duiosului copil Luca Lacrimă, și de Sorana Țopa, minunată și sinceră personificare a Nastasiei. Capodopera lui George Mihail-Zamfirescu a adus și teatrului nostru și autorului său glorie și mulțumire artistică. S-au risipit toate ca fumul, toate. Dar atunci au fost clipe de mare dăruire artistică, de bucurie înălțătoare. A mai rămas și astăzi o dîră pentru cei care le-au trăit.

Storin a mai jucat pe Crofts din *Profesiunea doamnei Warren*, unde, repartizați în felul următor — Maximilian—Pastorul, Finți—Frank, Elvira Petreanu—Vivi, Manolescu—Praed și cu mine în doamna Warren — am obținut cu toții o izbîndă dintre cele mai îndreptățite. Se pare că a fost unul din cele mai hotărîtoare succese ale carierei

mele, fiindcă publicul, obișnuit să mă vadă interpretînd regine, contese, personaje feminine echilibrate prin situație socială și educație, a fost surprins de compoziția realistă a femeii din popor, croindu-și drum în societate prin ferma ei voință de luptă, prin bunul ei simț, printr-o înțelepciune făurită în contact cu realitățile înconjurătoare. Doamna Warren, așa cum am înțeles-o eu din textul lui Shaw, nu este o ființă abjectă prin profesiunea pe care a adoptat-o, deoarece această profesiune îi fusese oarecum impusă de împrejurările vitrege în care își croise viața. În ce fel i-a fost impusă? Ne-o spune autorul piesei, care, în același timp, ne-o arată ca fiind o mamă iubitoare. Și-a crescut fata departe de ea, la școlile cele mai renumite, pentru a o scuti de turpitudinile vieții în a cărei vîltoare dînsa fusese tîrîtă. Și, totuși, doamna Warren — prin pana autorului — trebuia să suporte consecința purtării sale în clipa cînd situația ei nu mai are o scuză valabilă. Vivi, dezgustată de profesiunea mamei sale, ar admite totuși pînă la un punct cele săvîrșite inițial, înțelegînd cu spirit practic vitregia împrejurărilor în care doamna Warren se zbătuse. Dar nu poate ierta mamei sale faptul că exercită mai departe o profesiune în care nimic nu o mai silește să stăruie acum. Storiu, în Crofts, a înfățișat un reprezentant autentic al clasei bogătașilor, porniți din rîndurile nobilimii engleze, care, plini de cinism și brutalitate, își înmulțesc capitalurile prin speculațiuni murdare, culegînd, fără a munci, beneficii enorme de pe spinarea muncitorimii secătuită de sărăcie și boală.

Frank—Finți, ușuratic, îndrăzneț și îndrăgostit superficial de Vivi—Elvira Petreanu, completau alături de Pastorul—Maximilian, cinic și buimac, distribuția care a contribuit la marele succes al piesei.

Constat că m-am lăsat iar antrenată de vălmășagul amintirilor și am stăruit prea mult asupra

acestei piese. Dar cum aș putea să mă împiedic de a revedea, ca și cînd ar fi aievea, decorurile: interiorul și grădina din jurul *cottage*-ului de lîngă Londra? Pot eu să nu-mi amintesc repetițiile de pe scena grădinii de vară, fostul parc Oteteleșeanu, din dosul clădirii Telefoanelor? Fiindcă acolo ne dusese mutarea forțată din Pasajul Comedia. Pînă la transformarea sălii Societății Tir, neavînd unde să ne adăpostim, organizasem o stagiune de vară în Parcul Oteteleșeanu. Ziua repetam, seara jucam. Repetițiile mergeau greu. Unii nu aveau deplină încredere în text, în posibilitățile mele de a juca rolul. Maximilian susținea scoaterea piesei din reprezentație. Eu, fiind în cauză, eram în panică. Tony ezita. Regizorul Soare Z. Soare nu îndrăznea să-și impuie părerea în fața asociaților nemulțumiți și nehotărîți. Numai Storin, care asista la repetiții, stînd în grădină, s-a ridicat deodată și, susținînd cu convingere încrederea în piesa lui Shaw, a făcut să se decidă menținerea ei mai departe în repertoriu. Compania Bulandra-Maximilian-Manolescu-Storin i-a datorat acest mare succes: patruzeci de reprezentații consecutive, cu sala plină, subliniate cu entuziasm de presă. Iată ce scria cronicarul dramatic Iosif Nădejde, despre piesă și interpretare:

„Hotărît lucru, Shaw n-ar putea spune despre publicul romînesc că este de «o stupiditate incurabilă» cum a spus despre propriii săi compatrioți din pricină că apreciau numai comicul lucrărilor sale dramatice, rămînînd indiferenți la lecțiile cuprinse în acestea. *Profesiunea doamnei Warren* a fost înțeleasă și gustată la noi, nu numai pentru comicul piesei, ci mai ales pentru lecția din ea, oricît de amară ar fi această lecție. De altminteri, în personalitatea așa de complexă a marelui scriitor, umorul este o creațiune voită a moralistului, iar comicul o armă în mîna unui reformator al societății. Teatrul este și rămîne pentru Bernard Shaw o tribună de pe care

fabianistul de odinioară continuă să-și rostească aprigele sale rechizitorii împotriva anomaliilor societății capitaliste.

Dacă spune glume, dacă face risipă de umor, e numai pentru ca să țină trează atenția spectatorului și ca să-i strecoare astfel criticile. E veșnica poveste a pilulei care trebuie aurită. Dar nimic nu irită mai mult susceptibilitatea lui Shaw decît procedeul unora de a se mulțumi cu poleiala și de a neglija pilula.

Iată un lucru de care trebuie să țină seama negreșit orice interpret și regizor al pieselor teribilului irlandez. Și tocmai de faptul acesta s-a ținut seama la teatrul nostru atunci cînd a fost pusă în scenă *Profesiunea doamnei Warren*. Comedia e agrementul piesei, dar alături de acest agrement satira activează vie și virulentă. Îndeosebi e împregnată de adevăr shawian admirabila creație făcută de doamna Lucia Sturdza Bulandra în rolul doamnei Warren. Ce tentație pentru o artistă setoasă de succese ușoare și ce lesne ar fi putut obține aceste succese exagerînd puțin rolul și îngroșîndu-i liniile comice! Dar unde ar fi rămas atunci «demnitatea» pe care Shaw o împrumută acestei magnate a profesiunii, ca un pandant la onorabila «respectabilitate» a capitalismului englez? Ce s-ar fi făcut această identitate de atitudine pe care Shaw își întemeiază satira lui incisivă și necruțătoare ? Dar inteligența doamnei L. Sturdza Bulandra, ajutată de minunatul d-sale instinct de teatru, au făcut-o să construiască o doamnă Warren impecabilă și adînc impresionantă."

Articolul este prea lung și nu-l pot reproduce *in extenso* aici. Iosif Nădejde termina astfel:

„Publicul romînesc a primit cu un viu interes spectacolul, care s-a bucurat de o excelentă interpretare. Repetăm expresia admirației noastre pentru creația desăvîrșită — minunata armonizare de umor și de adevăr dureros — a doamnei Lucia Sturdza Bulandra. Pentru o companie dramatică

cu atîtea merite în trecut, inaugurarea unui teatru nou — căci abia acum se inaugurează — cu o asemenea realizare artistică poate fi de bun augur."

Era vorba aici de inaugurarea noului nostru teatru, cel de pe cheiul Dîmboviței. Dacă mi-am îngăduit să citez o mare parte din articolul lui I. Nădejde, am făcut-o pentru a arăta pe ce criterii ne alegeam — de cîte ori puteam — piesele cu teme sociale, indicate pentru combaterea nedreptăților societății capitaliste.

Și fiindcă am ajuns la popasul nostru estival pe scena Parcului Oteteleșeanu, acolo unde ani de zile triumfase opereta și idolul ei, Leonard, mă simt datoare să amintesc o pățanie a noastră, în acel loc. Mi-am propus să vorbesc și de insuccesele noastre. Un insucces — și ce insucces! — a fost încercarea noastră de a amuza publicul din grădina de vară, în fiecare seară, jucînd comedie și alegînd piesa *Înapoi la școală*. Subiectul? Într-o localitate balneară, sezonierii nu găsesc case de locuit. Se improvizează o soluție, găzduindu-i într-o școală rămasă goală din cauza vacanței. În dormitor, pe paturile aliniate, vizitatorii trebuiau să dea impresia că s-au întors la școală. Adică autorul francez — nu-mi amintesc numele — ar fi vrut ca interpreții să dea aparența că retrăiesc sufletește anii petrecuți în tinerețe și probabil să acționeze conform situațiunii. Dar noi — spun noi fiindcă eram și eu printre cei vinovați — noi nu izbuteam să ne mlădiem și să ne adaptăm zburdălniciei pe care o cerea vîrsta fragedă a școlarilor cărora le luasem locul în dormitorul școlii. Publicul spectator, căruia încercam zadarnic să-i comunicăm veselia și un avînt tineresc, n-a rîs. Iar cînd a rîs, a rîs poate de noi, dar nu cu noi. Și piesa a fost curînd retrasă de pe afiș.

Un alt penibil eșec a fost înregistrat de compania noastră cu o piesă italienească, *Il tratato scomparso*, de un autor al cărui nume l-am uitat, piesă căreia noi îi dădusem titlul *Spionaj*, fiindcă era

vorba de un document ce dispărea în urma unei acțiuni de spionaj. A fost o cădere totală; insuccesul premierei ne-a determinat, într-adevăr, să nu mai dăm un al doilea spectacol cu această piesă. Ce s-a întîmplat ? Oare interpretarea, punerea în scenă sau naivitatea intrigii au fost atît de îngrozitoare ? Nu-mi amintesc decît un singur amănunt: la un moment dat o mînă apărea în mod misterios dintre culise și fura faimosul tratat, ascuns pe o etajeră, între cărți. Ceea ce-mi amintesc însă cu preciziune este faptul că la alegerea acestei piese, asociații companiei, care de obicei nu erau întru totul de acord, au hotărît în unanimitate, cu entuziasm chiar, reprezentarea nefericitului text. Așa se pot înșela uneori chiar și cei mai experimentați oameni de teatru... Dar dacă amintirea acestor înfrîngeri nu-mi scormonește nici o amărăciune — ele nu aveau nici la timpul lor o prea mare însemnătate, în comparație cu satisfacțiile artistice prilejuite de reprezentarea atîtor alte piese din cele aproape trei sute cîte a jucat compania noastră. Nu pot spune același lucru, în schimb, de căderea pe care noi am suferit-o cu montarea, în 1926, a capodoperei lui Cehov, *Livada cu vișini*. Nu pot uita, într-adevăr, durerea cu care am constatat că nu aveam încă pe acea vreme înțelegerea necesară interpretării unei piese de o asemenea valoare. Voi reveni asupra acestui subiect cînd voi ajunge la activitatea mea de la Teatrul Municipal.

Sînt incorigibilă. Am întrerupt iar gîndurile despre Storin.

Multe și felurite roluri a jucat Storin. În *Don Carlos*, de Schiller, a fost un subtil și rasat rege Filip. Alături de Maria Ventura a întruchipat un îndrăgostit calm, cu nuanțe estompate de profundă stăpînire interioară în piesa *A iubi*, de Géraldy. Într-o altă piesă de Géraldy, *Nunta de argint*, am jucat împreună : eu pe mama, Storin pe tatăl lui Finți și al Marietei Deculescu, cei doi copii, care conform legilor firii, se îndepăr-

tează de căminul părintesc, spre marea și egoista deznădejde a celor ce-i crescuseră. Tot lui Storin îi datorăm că această piesă s-a jucat. La alcătuirea repertoriului și a planului de muncă, cînd a intrat în discuție piesa *Nunta de argint*, Maximilian susținea că eu eram prea vîrstnică pentru acel rol. Storin afirma contrariul. Distribuția trebuia echilibrată pe baza necesității de a împărți trupa în așa fel ca o parte să poată pleca în turneu. Acest argument a biruit. Unii, în frunte cu Maximilian, au plecat în turneu, iar noi ceilalți am jucat *Nunta de argint*. Un mare succes pentru toți interpreții. Reluată în repetate rînduri, jucată în turnee triumfale, în toată țara, am interpretat-o și cu prilejul sărbătoririi mele pentru treizeci de ani de activitate în teatru. Astăzi, cînd la vîrsta de optzeci și șase de ani joc încă neobosită roluri de femei de cincizeci-șaptezeci de ani, zîmbesc amintindu-mi repetatele ezitări — au mai fost și altele, pe care nu le mai citez — asupra interpretării anumitor roluri, pe care totuși le-am jucat, în urmă, cu succes.

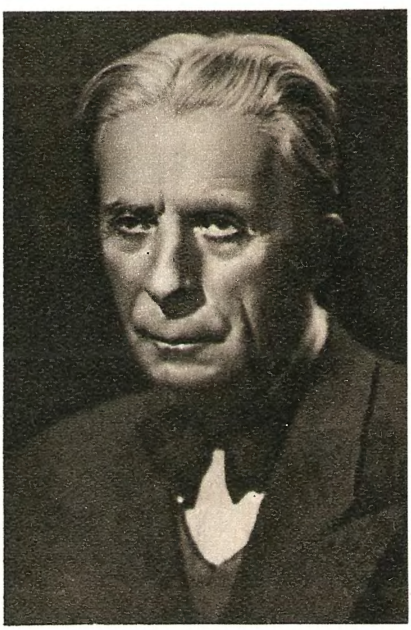
Arta suplinește uneori vîrsta. Fardurile teatrale și indulgența publicului pe care, prin dăruirea noastră totală, izbutim să ne-o apropiem, compensează tinerețea care lipsește.

Evocînd activitatea companiei noastre, îi revăd, în memorie, pe Ion Manolescu în *Cadavrul viu*, în *Manasse*, în care a jucat succesiv pe Zelig Schor, pe Nissim și pe Manasse; în *Gringoire*, cînd rostea profetic versurile lui Banville la adresa stăpînitorilor care nu se gîndesc la „cei ce nimic pe lumea asta n-au"; în *Strigoii*, de Ibsen — unde, alături de el, am jucat pe doamna Alving. Îl aud implorîndu-mă cu deznădejde sfîșietoare să-i dau „soarele". Deodată îl văd necruțător și aspru în *Magistrații (La robe rouge)*, de Brieux, copleșind cu neînțelegerea lui brutală pe Aura Buzescu, care interpreta pe eroina piesei, învinuită de crimă pasională, în

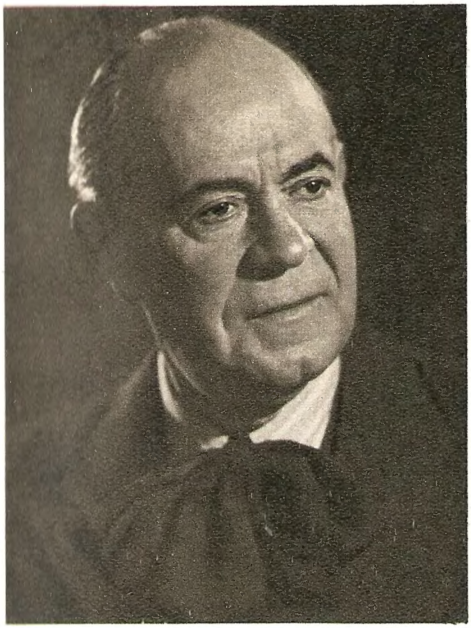
Maria Ventura

Maria Giurgea

Tony Bulandra



Ion Manolescu



V. Maximilian

G. Storin

La sărbătorirea a treizeci de ani de teatru

Lucia Sturdza Bulandra în *Nunta de argint*, de P. Geraldy

Tony Bulandra în *Kean*, de Edschmidt

Tony Bulandra văzut de un caricaturist al epocii

Maria Filotti

Sonia Cluceru

Ana Luca

Beate Fredanov

Jules Cazaban

Lazăr Vrabie

Lucia Sturdza Bulandra în *Nu se știe niciodată*, de Bernard Shaw

Marșul nupțial, în *Îndrăgostita*, în *Luminătorii*, în *Ana Karenina*, în *Vijelia*, în atîtea și atîtea alte creații strălucite. Cîteodată calm, timid, reținut, altă dată personificînd în Scarpia din *Tosca*, de Sardou, toată bestialitatea stăpînitorului avid de putere și mînat de pofte josnice, Manolescu ținea sub vraja talentului său sălile arhipline.

Mai citez pe Mihalescu, care a fost, un timp, angajatul nostru. Ambițios, inteligent, reușea în roluri de compoziție. Avea un umor sec, care i-a folosit în comedii ca *Bumbury*, *de* Oscar Wilde, piesă al cărei titlu adevărat era următorul: *Importanța de a fi serios*. Firea sa mordantă i-a fost de asemenea de mare folos cînd a compus pe Smerdiakov, servitorul înăcrit și criminal din *Frații Karamazov*, sau pe Franz Moor din *Hoții*, de Schiller, amîndouă compoziții de mare valoare artistică. De statură mijlocie, cu fața smeadă, cu ochii de un albastru spălăcit și cu un glas fără timbru, lipsit de ton, Mihalescu nu stăpînea decît un foarte îngust registru de roluri. Din pricina asta suferea foarte mult. Exista un mare decalaj între capacitatea lui de a înțelege și cea de a interpreta. Ca profesor a îndrumat cu sfaturile sale îndemînatice cîțiva începători. Acum — pare-se — se află la Paris, unde întemeiase într-o vreme o școală de cinematografie.

Oprindu-mă o clipă asupra lui Mihalescu, m-am întristat gîndindu-mă la decepțiile dureroase ale atîtor ratați ai scenei, care, plini de iluzii deșarte, îmbrățișează această carieră fiindcă li se pare ușoară și care, în cele mai bune cazuri, rămîn niște funcționari ai teatrelor, privind cu jind la succesele altora. Unii din ei dispar și li se pierde urma. Dar melancolia acestor reflecții se schimbă în caldă bucurie, la gîndul că mulți dintre cei atrași de lumina rampei izbutesc să-și realizeze aspirațiunile, afirmîndu-și talentul în serviciul artei. Printre aceștia se află Beate Fredanov, cu a cărei promovare Compania

Bulandra-Maximilian-Storin se poate mîndri, cel puțin în parte, fiindcă i-a oferit posibilitatea debutului.

Amintiri... amintiri... amintiri...

După o clipă răsare în fața mea Lina Cavalieri din *Romanța* lui Robert de Flers și Caillavet — splendidă apariție a Mariei Filotti. Frumoasă ca în basme. O pieptănătură greu de suportat dacă nu ar fi fost perfecțiunea ovalului obrazului său. Părul negru lucios, despărțit printr-o cărare la mijloc, încadra, ca într-o pictură măiastră, privirea jucăușă, plină de maliției și siguranță de sine, ca și zîmbetul care îi flutura pe buze condescendent, de pe înălțimea unei consimțite amabilități. Era Maria Filotti în culmea talentului și a numeroaselor ei succese de mare anvergură. Fiindcă într-adevăr nenumărate au fost succesele Mariei Filotti și la Teatrul Național, unde a fost actriță de frunte, și în companiile particulare, unde a jucat în reprezentații, și în propriul său teatru — Teatrul Maria Filotti — înființat de marea actriță ca o ripostă declanșată de nedreapta și aș putea să adaug lașa ei pensionare de la Teatrul Național.

Trecerea la pensie a Mariei Filotti a fost exagerat de timpurie și mai ales pregătită în taină și pusă în aplicare în absența ei, astfel încît dînsa să nu o poată preîntîmpina. Poate că prin atitudinea ei autoritară și exasperantă pînă la maximum Maria Filotti își atrăsese răzbunarea aceasta, care s-a abătut ca un trăsnet asupra ei în clipa cînd, plecată la Paris ca să reprezinte acolo Sindicatul Artiștilor Dramatici din țara noastră, abia ajunsă la graniță a și primit telegrama care îi anunța pensionarea. Această meschină acțiune — care ar fi doborît poate un temperament mai puțin combativ — a prilejuit Mariei Filotti dorința justă de a dovedi vrăjmașilor săi că se înșelaseră, că ea era încă în plină forță, capabilă de muncă intensă. A vrut să aibă un teatru al său și l-a avut. Mulți își amintesc astăzi

de teatrul Mariei Filotti. A jucat acolo și directoarea, au jucat mulți alți actori. Au fost succese mari și poate uneori și spectacole neizbutite. S-a zbătut Maria Filotti cu fiscul, uneori cu neplata la termen a salariilor angajaților și cu întîrzierea achitării cotelor la Sindicatul Artiștilor. Dificultățile de tot felul — artistice și financiare — inerente conducerii unei instituții particulare au copleșit-o uneori, dar nu au abătut-o mulți ani de-a rîndul.

Un repertoriu eclectic a prilejuit și Mariei Filotti și artiștilor angajați succese răsunătoare și uneori beneficii materiale apreciabile. *Dama cu camelii* jucată de Marieta Deculescu la Teatrul Maria Filotti a făcut serie interminabilă. Spectacole în care au strălucit Elvira Godeanu, Beate Fredanov și atîția alți artiști, au fost alese cu discernămînt și montate cu gust. Cîte și mai cîte creații care poate nu ar fi apărut la rampa teatrelor dacă puterea de muncă și dragostea de teatru a Mariei Filotti nu ar fi întîmpinat în calea sa buturuga pensionării, menită să o distrugă și care dimpotrivă i-au stimulat calitățile de femeie voluntară și de mare artistă.

Dar cele mai frumoase lucruri își au și ele sfîrșitul lor. Maria Filotti s-a reîntors la Teatrul Național, unde cea mai minunată „coana Zoițica" și-a reluat locul de mare actriță. A jucat cu succes în *Egor Bulîciov* etc. etc. realizînd în cele din urmă perfecta creație — Adela din *Citadela sfărîmată*, de Horia Lovinescu. Succesul obținut pe scenă în acest rol i-a atras propunerea să-l interpreteze și în film. Această participare la filmarea piesei *Citadela sfărîmată* i-a fost fatală. Maria Filotti suferea de o boală de inimă înaintată. O activitate mai redusă i-ar fi prelungit existența, dar ea nu se cruța de loc. Munca la film i-a intensificat deficiența cardiacă, punînd capăt activității sale febrile.

Maria Filotti rămîne o figură marcantă a teatrului romînesc.

Amintiri... amintiri... amintiri...

De cînd am început să le răscolesc, o comparație prozaică mă urmărește. Nu există gospodină care să nu aibă vreo ladă, vreun sertar, în care aruncă grămadă bucățele de stofă, de dantelă, de catifea, cupoane rămase de la rochii și pălării. Cotrobăind prin ele, scoate uneori la iveală cîte o rămășiță de satin, de postav sau de mătase, vestigii ale toaletelor purtate cu diferite ocazii, în diferite epoci. Să le arunce ? Nu se îndură. Sînt legate de ele suveniruri duioase, amare sau hazlii. De aceea le împăturește la loc, împreună cu evocările care le însoțesc. Așa se întîmplă cu evenimentele mici sau mari, așa se întîmplă și cu oamenii cu care m-am înfrățit și uneori chiar m-am certat ; îi păstrez în gînd și în suflet : vorbesc cu ei în solitudinea vieții mele, adică în ceasurile mele de singurătate, acasă. Fiindcă celelalte clipe ale activității mele ca artistă și directoare de teatru la Municipal sînt destul de tumultoase și nu prea îmi oferă răgazuri.

Răscolind mai departe sacul amintirilor, regăsesc doi dintre meșterii teatrului din pasaj: electricianul Ciureș și tapițerul Angelo. Primul, conștiincios, tăcut, nelipsit de la tablou, în pauze citind avid ziare „subversive" : îl interesa mișcarea progresistă; mai mult, îl pasiona. Tony și cu mine îl prețuiam foarte mult și nu treceam niciodată la reprezentarea unei piese pînă nu-l întrebam pe Ciureș ce părere avea despre munca efectuată și șansele de reușită. Argumentele lui Ciureș, pro sau contra, se dovedeau întotdeauna juste și ne-au folosit de multe ori.

În schimb, tapițerul Angelo îmi pricinuia multe griji și supărări. Foarte bun meseriaș, dar un lasă-mă-să-te-las incorigibil. Niciodată nu era gata la zi perdelăria și mobila. Eu mă supăram, el rîdea imperturbabil, susținînd că totuși va fi gata la timp, că reprezentația nu va suferi. Spectacolele nu se amînau, e adevărat — dar numai eu știu de cîte ori mi-agățam rochiile în ținti-

șoarele scaunelor și fotoliilor pe care ștofa fusese prinsă în grabă, riscînd în fiecare clipă s-o desprind.

Odată, exasperată că nu venea pe scenă, deși fusese chemat, am urcat alergînd cele trei etaje pînă la atelierul lui și am coborît aducîndu-l de guler, cu material cu tot. Apoi m-am așezat lîngă dînsul, supraveghindu-l, pentru a obține mobila absolut necesară în seara aceea: jucam *Țarina*, de Lengyel. Seara, Angelo se învîrtea în jurul meu între culise. Mă întrebă: „Mai sînteți supărată pe mine, doamnă Bulandra ?“ Îi răspund : „Lasă-mă în pace, Angelo. Pleacă de aici!“ El, mucalit, adăugă: „Jucați foarte bine, doamnă, foarte natural : sînteți ca o țarină pe scenă, fiindcă și în viață vă purtați cu noi... tot ca o țarină.“ Îi văd și acum ochii maliționși, care m-au dezarmat prin voioșia lor.

Aruncîndu-mi ochii pe lista repertoriului Companiei Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, văd că totalizează un număr de 255 piese, dintre care 33 originale, 13 rusești clasice, 20 englezești, în care intră două piese de Shakespeare.

Alături găsesc altă listă, cu numele actorilor care au făcut parte din ansamblul nostru. Sînt cîțiva experimentați, contribuind cu prestigiul lor la bunul mers al teatrului; alții și-au început cariera chiar pe scena teatrului de pe chei, au crescut și și-au dezvoltat talentul prin această conlucrare cu maeștrii ce-i înconjurau.

Cu toții ne-am sprijinit reciproc și am beneficiat împreună de roadele unei munci bine chibzuite. Învățînd în același timp să ne recunoaștem greșelile, pentru a ne feri de ele în viitor.

În lotul permanent au fost 132 de actori: bărbați 72, femei 60. În reprezentație: 16 femei, 3 bărbați. Regizori: 8. Pictori: 14.

Numărul regizorilor a fost foarte mic, deoarece foarte multă vreme am lucrat fără regizor.

Fiecare dintre noi, care se simțea capabil s-o facă, regiza pe rînd cîte o piesă.

Nu simțeam nevoia unei intervenții străine care să ne explice textul, să ne învețe frazarea etc. Noi înșine eram actori cu experiență. Urmam exemplul lui Antoine și Stanislavski. Se știe că Antoine, marele regizor, inițiatorul realismului în teatrul francez, fusese mai înainte actor. Stanislavski, celebru prin metodele sale regizorale, a îmbinat experiența actoricească, jucînd nenumărate roluri, cu practica regizorală și invers.

La noi, cunoscutul regizor Gusty a fost sufler, figurant, a participat la plămădeala muncii actoricești de pe chiar platoul scenei. Și de aceea, în Compania Bulandra multă vreme cel ce nu juca supraveghea din sală, atrăgea atenția asupra interpretărilor care trebuiau revizuite, dădea sfaturi cum să se procedeze pentru a se ameliora anumite deficiențe.

La Teatrul Bulandra munca regizorală a fost mult timp o muncă colectivă. Iată de ce, cu toate că nu a fost aproape nici o piesă de care să nu mă fi ocupat cu de-amănuntul, nu-mi pot aminti nici una a cărei regie să fi fost exclusiv a mea.

Am arătat felul în care Tony și cu mine analizam împreună textele și cum, după o stăruință amănunțită asupra conținutului, hotăram înscrierea pieselor în repertoriu și punerea lor în repetiție.

Fiindcă trebuie să mă opresc o clipă asupra faptului că ne-a preocupat întotdeauna, pe Tony și pe mine, în alegerea pieselor, tema dominantă, conținutul lucrărilor pe care ne propuneam să le înscenăm.

Am apreciat — întotdeauna — că teatrul nu este numai un mijloc de distracție. Ambiția noastră nu era aceea de a face să plîngă sau să rîdă publicul. Pentru noi, teatrul a fost o școală, o tribună educativă, un mijloc de a răspîndi într-o formă mai agreabilă, atractivă și la îndemîna

tuturor, principii, teorii, îndemnuri, care, nefiind rostite *ex catedra*, să poată să pătrundă și să-și poarte roadele în minţile și sufletele acelora cărora ne dăruiam eforturile noastre artistice.

După multe lecturi, după ce ne dădeam seama dacă tema este interesantă și folositoare din punct de vedere social, dacă conflictul piesei se dezvoltă treptat și firesc, și după ce ne convingeam că avem în trupă actorii corespunzători fizicului și psihicului personajelor, ne preocupam de asemenea de posibilităţile de montare : decor, mobilier, costume...

Munca regizorală făcută de noi, care eram actori, se baza pe capacitatea noastră imaginativă, care proiecta în spaţiu cadrul descris de autor. Înăuntrul acestui cadru, personajele își desfășurau plastic mișcările și atitudinile, în perfectă concordanţă cu indicaţiile textului.

Ne sprijineam totuși și pe contribuţia actorului în timpul repetiţiilor. Îi lăsam posibilitatea unei adaptări proprii, treptate, pe măsura unei mai adînci pătrunderi a conţinutului, a integrării crescînde în caracterul personajului ce trebuia interpretat. Repetînd, colaboram cu actorul.

Munca pregătitoare, efectuată de regizorul-actor, era un ajutor dat actorului-interpret, iar dacă regizorul era în același timp și profesor — cum era cazul meu — ajutorul didactic se dovedea și mai folositor la nuanţări și intonaţii.

Profesoara pasionată care eram a găsit întotdeauna în regizorat o cale de folosire a metodelor de învăţămînt în funcţie de vîrstă, mediu și cultură. Regizorat-profesorat, chemare-dăruire, mulţumire în caz de reușită, stăruinţă în caz de insucces — dar niciodată renunţare.

S-ar putea teoretiza foarte mult asupra diferitelor metode regizorale. Există procedee și procedee, regizori și regizori, după cum sînt actori și actori. Ca și actorilor, regizorilor li se cere talent, cultură, stăruinţă. Aceștia din urmă, însă, trebuie să întrunească mai multe daruri, deoarece ei sînt

chemați să îndrume pe actori și să coordoneze ansamblurile.

Regizorul ideal ar trebui să fie un bun psiholog, un iscusit decorator, un om cu o vastă cultură universală și să cunoască bine actoria, adică aplicarea pe viu a meșteșugului actoricesc.

Practica artei regizorale, ca și practica artei actoricești, cere un studiu și un antrenament îndelungat.

Regizorii decoratori beneficiază de faptul că ei își traduc în elemente plastice viziunea spectacolelor pe care le regizează: întreaga atmosferă este realizată prin costum și prin decoruri.

Se întîmplă însă uneori că, fără să-și dea seama, decoratorul sacrifică, de dragul peisajului, al coloritului, al luminii, al splendorii unui mobilier etc., afabulațiunea, conflictele sufletești, adică viața adîncă și nuanțată a personajelor. Antrenat de talentul său creator, de măiestria picturală, plastică — el realizează artistic tablourile în care se petrece acțiunea, și uneori în dauna conținutului de idei al piesei.

Alți regizori insistă mai mult asupra analizei psihice, asupra elementelor care conduc la înțelegerea unei mentalități, la reacțiunile unei sensibilități. Ei pun temei pe atitudini, pe gesturi, pe inflexiunile vocii, pe pauzele mai grăitoare uneori decît cuvintele. Pentru acești regizori, privirile sînt o expresie a stărilor sufletești, după cum încordarea mușchilor feței, a frunții, dovedește efectele unor cauze care trebuiesc urmărite.

Condiția ideală este însă ca regizorul-decorator să fie totodată un perfect regizor-psiholog. Ce face însă regizorul care este lipsit de darul de a-și crea singur decorurile ? Am arătat la momentul potrivit cum pe baza textului autorului el își creează în minte cadrul în care se petrece acțiunea. Și, de altfel, există nenumărate cărți, reviste, albume, unde se pot găsi reproduceri de tot felul: interioare, palate, colibe, precum și costume, oglindind epoca și starea socială, și, în sfîrșit, el

poate face apel la un decorator cu care să alcătuiască, împreună, decorurile și costumele necesare.

Pe lista pictorilor care au colaborat în Teatrul Bulandra sînt trecute numele celor ce ne-au ajutat în această direcție. Uneori comandam decorurile și costumele în străinătate, unde ne deplasam în acest scop. Burchard la Viena și Impekoven la Berlin ne-au făcut multe decoruri. Îmi aduc aminte că decorurile pentru *l'Aiglon*, de Rostand, comandate la Berlin, au rămas acolo mult timp ; izbucnind războiul, a trebuit să treacă vreme destul de îndelungată pînă să le putem aduce. Burchard venea el însuși uneori să controleze punerea la punct a decorurilor și mobilierului executate de el la Viena.

Rollhofer, un alt pictor scenograf, a și rămas în țară, fiind angajat permanent ca pictor decorator la Operă. Ceilalți : Cornescu, Mann, erau pictori ai Teatrului Național. Altora, cum au fost Feodorov și Löwendal, le-am înlesnit noi drumul spre această latură artistică a teatrului, angajîndu-i ca pictori decoratori: în realitate aceștia doi din urmă erau mai mult portretiști...

De multe ori decorurile făcute de ei nu corespundeau și multe scene comice sînt legate de unele realizări de ale lor.

Amintiri... amintiri...

Precum tot printre amintiri clasez studiul regizoral care mă leagă de un bun și tînăr tovarăș de azi, Septimiu Sever. Puneam în scenă la teatrul Dinei Cocea piesa *Thérèse Raquin*, de Zola. Din distribuție făceau parte Irina Răchițeanu și Septimiu Sever. Am lucrat cu dînșii rolurile la mine acasă. Septimiu era începător, dar și atunci ca și azi el asculta și muncea stăruitor. Toți trei, Irina, Septimiu și cu mine, am analizat frază cu frază, vorbă cu vorbă, intenție cu intenție, compoziția personajelor.

Acțiunea era clară, puternic conturată de autor. După cincisprezece zile de muncă încordată,

am montat piesa. Decorul fusese executat după indicațiile mele, conform textului. Trebuie să adaug că eu mai jucasem piesa, alături de Marioara Voiculescu, Petre Sturdza etc. Succesul a fost mare și în această nouă interpretare. A fost un prilej de afirmare pentru Septimiu Sever, care, plecînd apoi la Teatrul din Sibiu, a obținut o mare izbîndă în rolul lui Ferdinand, din *Intrigă și amor*. Căpătase încredere în sine însuși. Mi-a scris atunci o scrisoare plină de bucurie și de recunoștință pentru ajutorul primit la studierea rolului din piesa *Thérèse Raquin*. Concluzia ? Munca regizorală poate ajuta foarte mult dezvoltarea actorului. Îl instruiește, îi dă încredere în el. Tot regizorul poate să fie în același timp arhitectul, constructorul întregului spectacol, mai cu seamă la piesele cu multă figurație, cu decoruri masive și complicate.

Recunosc astăzi că regizorul profesionist este indispensabil. El reprezintă în teatru ceea ce este dirijorul pentru un concert, pentru o operă muzicală: coordonează și armonizează mișcările orchestrei, imprimă ritmul, dă tonul și... construiește spectacolul. În felul acesta, fiecare actor se consacră exclusiv rolului pe care trebuie să-l interpreteze el însuși, ocupînd locul ce i se cuvine în planul general al realizării spectacolului, în raport cu ceilalți factori constructivi. Nu mai e posibil vedetismul, care permitea unora să se evidențieze în dauna celorlalți. În timpul Companiei Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, cînd, asociați, eram interesați personal ca spectacolele noastre să fie bine puse la punct, grija aceasta revenea tuturora și ne-am putut lipsi de un ajutor venit din afară. Astăzi, faptul acesta este cu neputință; spectacolele nu mai aparțin inițiativei particulare, răspunderea este mai mare. Cele mai multe piese au numeroase personaje și o mare figurație, fiind astfel mai greu de condus decît piesele cu patru personaje.

Contribuția regizorului joacă un rol important în realizarea spectacolelor la montarea pieselor istorice, cînd masa participă efectiv la acțiune și mișcarea blocului de figuranți este hotărîtoare pentru reușita reprezentației.

Îmi aduc aminte, fiindcă și întîmplările sînt relativ recente, de repetițiile poemului dramatic *Horia*, de Mihail Davidoglu, sau a piesei *Omul cu arma*, de Pogodin, de numeroasele încercări și reluări pînă să reușească mișcarea de ansamblu, prin care fiecare figurant să participe cu adevărat la trăirea efectivă a grupului, astfel încît interpretarea în totalitatea ei să nu pară amorfă, lipsită de viață, de convingere și elan creator. Fără stăruința unei baghete regizorale mînuită cu abilitate, ar fi fost imposibil să ajungem la rezultatul izbucnirii aplauzelor, care au subliniat marșul armatei pășind cu însuflețire și disciplină la acțiunea războinică indicată de text.

Regizorul de teatru se înrudește de aproape cu dirijorul de orchestră, unde fiecare instrument la rîndul său, și toți laolaltă, interpretează opera muzicală sub conducerea unică a maestrului de la pupitru.

Teatrele din București au, aproape toate, regizori care se bucură de o apreciabilă experiență. Și mai toți acești maeștri lucrează cu ajutorul unor asistenți, care uneori le pot ține locul în cazul unor absențe absolut indispensabile.

Asistenții trebuie să fie totdeauna prezenți și să supravegheze menținerea nivelului artistic imprimat spectacolelor la premieră.

Altfel, adeseori, spectacolele — cînd sînt programate prea des — ajung să se degradeze.

Această dizertație cam prelungită nu mi-a fost inspirată fără temei. Ci a pornit de la discuții asupra lipsei regizorilor în teatrele regionale înființate de stat, lipsă care se resimte foarte serios.

Tinerii absolvenți ai Institutului de teatru sînt trimiși să facă primii pași pe scenele oficiale ale capitalelor de regiuni. Și dacă printre elementele

care s-au distins pe băncile școalei și la studioul experimental aparținînd Institutului, se află tineri cărora li se pot încredința interpretări, nu același lucru putem să așteptăm de la absolvenții clasei de regie a Institutului. Munca de supraveghere, de totalizare în relief a conținutului textelor este o sarcină mult mai complexă. Îndeplinirea ei nu se poate obține decît atunci cînd prea scurta practică personală este ajutată de experiența îndelungată a unui coleg mai vîrstnic.

Din lipsă de practică acești tineri inovează, cu un avînt exagerat, care cîteodată îi împinge la neverosimilitate.

Își amintesc de practicabilele, scările, intrările și ieșirile din sală pe scenă și viceversa, care le-au fost recomandate și folosite în unele piese pe care le-au studiat în clasa de regie la Institut și le aplică fără suficient discernămînt. Uneori își permit chiar răsturnări în ordinea episoadelor din piesă. Ei cred că procedînd astfel realizează victoria noului asupra vechiului și că merg în pasul vremurilor — cum i-am auzit spunînd cu înflăcărare tinerească.

Ajutorul temporar al unor regizori calificați este după mine — și deocamdată — singurul remediu. Regizorul care a montat un spectacol reușit în București, lasă pe asistentul său să supravegheze spectacolul — mai cu seamă că pe scenele noastre nici o piesă nu se joacă în serie. El se va deplasa pentru cîteva zile la un teatru din regiune, va da indicațiile necesare la început, și va reveni acolo tot pentru control și ajutor, de vreo două-trei ori, pînă la finisajul spectacolului.

Teatrul Municipal a împrumutat în acest fel pe regizorul Dinu Negreanu teatrelor din Cluj și Iași. Și acum mai recent pe regizorul Ion Olteanu. Știu că este obositor pentru regizorul căruia i se cere asemenea deplasare. Dar în schimb el se poate bucura și pentru că a fost folositor echipelor teatrale care au apelat la experiența sa, și pentru prețuirea care îi este acordată atunci

cînd se face apel la calitățile sale recunoscute. Teatrul care se lipsește de colaboratorul său permanent se va resimți și el de această lipsă momentană. Dar își va merita răsplata dacă sacrificiul consimțit va fi rodnic. Și, cu timpul, tinerii regizori lucrînd sub îndrumarea binevoitoare a colegilor care au binevoit să-i ajute în munca lor, vor crește în măiestrie și experimentare și vor deveni poate chiar mai buni decît profesorii de la care au învățat.

Se vorbește de pe acum de talentații regizori, care au început să atragă atenția asupra concepțiilor regizorale aplicate pe diferite scene bucureștene și din regiuni.

Numele acestora: Radu Penciulescu, Cojocaru, Cernescu, sînt în fruntea listei, care stă deschisă, așteptînd să se completeze cu acelea ale altor tineri de merit.

Problema regizorilor este o problemă care ține de mersul actual al teatrului romînesc. Insist cu deosebire asupra acestui punct, al muncii regizorale din teatrele noastre. Trebuie mult discernămînt și o pregătire foarte temeinică regizorului căruia îi revine sarcina să prezinte un spectacol. El trebuie să studieze textul din punct de vedere științific, astfel încît tema piesei cît și caracterele personajelor să fie conturate clar și să evidențieze mesajul pentru care a fost montat spectacolul.

O problemă importantă e aceea a traducerii pieselor. Astăzi piesele sînt traduse de oameni competenți, de scriitori, care cunosc bine, atît limba noastră, cît și cea străină, a textului original. Altădată, traducători nepregătiți aduceau traduceri care trebuiau refăcute în întregime, atît de imposibile erau textele ce ni le ofereau. Așa s-a întîmplat cu *Profesiunea doamnei Warren*, care a trebuit tălmăcită din nou. Traducătorii, necunoscînd limba în care fusese scrisă piesa, foloseau o altă traducere, din altă limbă : și cum

traduttore traditore, traducerea lor trădează de două ori sensul, și deci conținutul operei.

Pentru a evita asemenea denaturări, Maximilian a tradus și el cîteva piese jucate de noi; Tony de asemenea, iar eu aproape pe toate cele din limba engleză, afară de marile piese clasice ale lui Shakespeare, Ben Johnson etc., pentru care se găseau traduceri semnate de literați cunoscuți.

Ne-am străduit ca printr-un repertoriu și printr-un colectiv bine alcătuit, să dăm spectacole frumoase, instructive, să amplificăm, alături de actorii Teatrului Național, faima teatrului romînesc. Cei rămași în lăcașul primei noastre scene reprezentau o forță. Noi, care ne desprinsesem dintre ei, aveam datoria față de noi înșine și față de public să urmăm calea trasată de înaintașii noștri. Întîmpinam, însă, greutăți foarte mari. Trebuia să luptăm cu apăsătoarele datorii față de Banca de Scont. Nu eram subvenționați. Din cînd în cînd am căpătat unele ajutoare bănești, dar condiționate de îndeplinirea unor obligațiuni care nu compensau sarcinile noastre: angajamente, roluri, suplețea șirii spinării... Firește, cîte un succes mai contrabalansa nemulțumirile provocate în urma unui asemenea ajutor financiar.

Marele repertoriu clasic, atît de mult îndrăgit, care la înființare ne propusesem a-l pune la baza teatrului nostru, nu l-am putut programa decît foarte rar. Unii dintre noi, în special Tony, sufereau din pricina asta. De aceea, atunci cînd societatea Scita, înființată de Sică Alexandrescu și alții, ne-a propus să ne alăturăm ei, am cumpănit foloasele artistice pe care le puteam obține. Într-adevăr, Scita izbutise să adune numeroase talente. Iată de ce am primit să ne unim eforturile, păstrînd totuși formația noastră inițială: Compania Bulandra-Maximilian-Storin a trecut sub direcția artistică a societății Scita care, în același timp, se obligase să susțină partea financiară.

Parcă îl aud pe Tony bucurîndu-se că în sfîrșit va să-și realizeze visul de a juca repertoriul clasic. Rămînînd izolată, formația noastră n-ar fi putut să riște nici cheltuielile enorme, cerute de montarea marilor piese clasice — cheltuieli pe care în nici un caz nu le puteau admite asociații — după cum nu s-ar fi putut bizui nici pe un ansamblu adecvat lui Shakespeare, Schiller, Molière etc. Încercasem totuși, de două-trei ori, cu *Hamlet*, *Othello*, *Don Carlos*. Dar cea mai mare parte a unor asemenea piese trebuiau montate cu ajutorul unui buget care depășea pe al nostru. În schimb, alături de trupa societății Scita, din ansamblul căreia făceau parte actori ca Tony Bulandra, G. Storin, V. Maximilian, Maria Filotti, Aura Buzescu, Lucia Sturdza Bulandra, Beate Fredanov, Tantzi Cocea, Silvia Dumitrescu, Nora Piacentini, Nineta Gusti, Silvia Fulda, Tina Barbu, Romald Bulfinski, Al. Finți, Emil Botta, Niculescu-Buzău, Jules Cazaban, V. Ronea, G. Sion, Ion Talianu, G. Timică, Vasiliu Birlic, George Vraca, precum și alți actori foarte merituoși — se puteau realiza spectacole de artă, de mare ținută și de impresionantă realizare.

Dar nici de data aceasta așteptările noastre nu s-au putut înfăptui. Nu cunosc cauzele care după doi ani au surpat societatea Scita; ea s-a prăbușit, iar noi ne-am reluat activitatea noastră independentă, cu un repertoriu care oscila între vodevil, dramă și chiar operetă. Polițele trebuiau achitate; entuziasmul inițial nu mai însuflețea pe asociați. Totuși am izbutit să ne eliberăm de datorii. Doisprezece ani în teatrul din Pasajul Comedia, unsprezece ani în teatrul de pe chei - iată bilanțul muncii noastre.

Cînd, în sfîrșit, am fi putut să respirăm mai liberi, scutiți de povara grijilor materiale necruțătoare, catastrofalul cutremur din 1940 a pricinuit, după cum am arătat, năruirea Companiei Bulandra-Maximilian-Storin.

A trebuit să părăsim teatrul de pe chei, cucerit cu prețul atîtor sacrificii materiale și să-l cedăm în schimbul unei despăgubiri derizorii.

Obosiți de eforturile depuse în decursul celor aproape douăzeci și cinci de ani de conducere, de diferitele fluctuațiuni la care ne obligaseră atîtea combinații nereușite, ca aceea cu Scita, am cedat sala, punînd o singură condiție, și anume : contractele de angajament iscălite de noi, directorii asociați, trebuiau să fie respectate pentru viitoarea stagiune față de întregul colectiv. Așa s-a făcut că întreg ansamblul Teatrului Bulandra-Maximilian-Storin a fost trecut la Teatrul Municipal și că noi, asociații, am fost obligați în același timp să trecem ca salariați ai Teatrului Municipal de atunci, cu un salariu ridicol. Mulțumiți că nu am ajuns să ne lăsăm colaboratorii pe drumuri, am primit acea meschină despăgubire, care nu reprezenta decît a treia parte din totalul cheltuielilor noastre. Eforturile noastre artistice nu puteau fi însă contrabalansate prin nici o prețuire bănească.

Recunosc cu durere că această acceptare a noastră era prin ea însăși o dovadă a slăbirii puterii de muncă și a armoniei dintre asociați. Fără să ne dăm încă seama, Tony era minat de boala cumplită, care l-a și răpus după trei ani de grea suferință. Altfel, fără îndoială, el nu ar fi admis această frîngere bruscă a unei activități susținută cu atîta pasiune timp de aproape un sfert de veac, cît a fost director.

1941—1947

Și acum, cariera mea de actriță, care urmase cu destule peripeții o linie ascendentă, se oprește brusc, oscilează și amenință să se frîngă. Nu s-au scurs prea mulți ani de la acea epocă, și totuși cu greu șterg praful așternut peste acele vremuri amărîte. Șovăi să le dezgrop și să le retrăiesc: sînt legate de evenimente prea dureroase, atît pentru țară cît și pentru mine...

După ce fuseserăm izgoniți din teatrul de pe chei, compania noastră s-a prăbușit; rămăsesem numai patru: Tony, eu, Maximilian și Storin, devenind toți patru angajații Teatrului Municipal de pe vremuri. Cît eram de îndurerați! Noua sală în care jucam era mică și inestetică, scena și cabinele — dacă se puteau numi cabine! — fiind lipsite de cel mai elementar confort. Ne uitam unul la altul, Tony și cu mine, întrebîndu-ne dacă ne aflam cumva într-un turneu mizerabil, în provincie, la Tecuci, pe vremuri...

Dar, pe scenă, actorul uită propriile sale necazuri. El trăiește viața personajului pe care îl interpretează, plînge cu lacrimile lui și rîde cu voioșia lui.

Încetul cu încetul ne-am adaptat cu toții noii situații. Teatrul acela era condus de un comitet de direcție, compus din Constantin Florescu, intendent general, Liviu Rebreanu, director general al teatrelor, George Vraca, președintele Sindicatului Artiștilor, Horia Oprescu, director, Chiriac Maciolla, casier general, Paul Stratilat, secretar, Aurel Banciu, administrator. În acest comitet, Tony avea vot consultativ!

Personalul artistic era următorul: Tony Bulandra, V. Maximilian, Lucia Sturdza Bulandra, G. Storin, Renée Anie, Mia Coca, Gh. Sion, Elvira Petreanu-Manolescu, Maria Burbea, Titu Vedea, Aurel Manolescu, Silvia Colberti, Sofia Ionescu, Sergiu Dumitrescu, Telly Barbu, Lilly Mihăilescu, Ulpia Botta, Mary Teodorescu, Cezar Teodoru, Paula Culitza, Dinu Macedonsky, Jean Tomescu, Florence Lupescu, Maria Grecescu, Adina Duca, Stan Iorga, G. Conabie — mulți chemați, puțini aleși. Ca și repertoriul, de altfel.

Maximilian, singurul, a contribuit hotărîtor, prin munca și talentul său, la atragerea publicului la Teatrul Municipal. Cele două mari succese ale sale *Papa se lustruiește*, de Spiros Melas și reluarea inepuizabilului său triumf *Domnul de la ora 5*, au umplut sălile Municipalului în acea stagiune.

Cît despre Tony, el nu mai era animatorul de altădată. Boala care avea să-l răpună în 1943 începuse mai de mult să-i submineze sănătatea. La început, procesul a fost ascuns, surd. Pe de o parte, munca intensă, aproape de necrezut, depusă ca actor, jucînd ani de-a rîndul matineu și seara — fie la sediu, fie în turnee făcute în condiții grele — pe de altă parte grijile sale de director, care a avut de luptat cu nenumărate dificultăți organizatorice, îi tociseră nervii, slăbindu-i vitalitatea. Ambițios și mîndru, Tony nu și-a putut îndeplini, decît în parte, visul de a fi un actor de repertoriu exclusiv clasic. Jucase, ce e drept, pe Hamlet, Romeo, Othello, Cidul, Don

Carlos, Karl Moor — dar era chinuit de dorința de a interpreta și alte roluri ale marii dramaturgii clasice, ca de pildă *Oedip*, de Sofocle. De aceea, suferea cînd trebuia să joace *Aventura din zepelin* sau alte farse de același soi. Însă era director. Chenzina trebuia achitată. Polițele Băncii de Scont, de asemenea.

Acum, angajatul Teatrului Municipal juca fără vlagă, în matineu *Omul numărul 15*, o piesă despre al cărui subiect nu-mi amintesc decît foarte vag (era ceva în gen polițist), iar seara interpreta pe lord Goring din *Soțul ideal* de Oscar Wilde. Era a treia reluare a acestei piese, de mare răsunet ori de cîte ori fusese jucată de noi. Pop Marțian, angajat în reprezentație, juca alături de Tony. La un moment dat, atingînd mîna lui Tony, și-a dat seama că partenerul său are febră mare. Din seara aceea Tony a căzut la pat. Toate consultațiile medicale au stabilit același diagnostic: cancer la plămîni. Nu-mi venea să cred. Un artist cu o respirație admirabilă și timbru sonor și puternic ca al lui, nu putea să aibă cancer! În pofida avizului doctorilor, aceasta era credința mea. Și totuși a fost cancer, un cancer care s-a generalizat.

Eu continuam să joc în *Stăpîna din La Paz*. După o noapte de chinuri, potolite numai cu ajutorul unor calmante extrem de puternice, care îl țineau într-o stare de completă prostație, Tony se scula parcă mișcat de un resort, la ora cînd trebuia să plece la teatru. Nu voise să renunțe complet de a mai juca: era partenerul meu în *Stăpîna din La Paz*. Singurul indiciu că se îndoia de puterile lui a fost amînarea reluării piesei *Marchizul de Priola*, marele său succes de odinioară. La teatru, o sticlă de cafea concentrată îl făcea să se poate ține pe picioare. Mare și de neînțeles este pasiunea care dă actorului forța de a trece peste chinurile sufletești și trupești! După ce a închis ochii pentru totdeauna, eu am continuat să interpretez rolul, avînd ca partener, în

locul lui, pe Sion. Mi-am reluat activitatea după numai zece zile de întrerupere. Pe scenă, actorii plîngeau, plîngea publicul în sală. Dîrză, eu îmi încordam puterile: plîngea numai sufletul din mine.

Curînd, însă, în urma bombardamentului american, Teatrul Municipal s-a închis.

Lipsită de tovarășul cu care timp de peste treizeci de ani am împărțit viața, apoi munca, aspirațiile, izbînzile și înfrîngerile, rămasă fără angajament, îmi plimbam singuratică deznădejdea pe aleile pustii ale Parcului Filantropia, în apropierea căruia locuiam pe acea vreme. Parcă aud și acum fluieratul trenului depozitului de medicamente din apropiata locuință pe care o ocupam. Îl aud, pentru că în coșmarele sale Tony îl chema mereu pe artistul Romano, un devotat angajat al companiei noastre — astăzi decedat și el — recomandîndu-i să aibă grijă de plecarea trupei în turneu și să vină să-l ia și pe dînsul. Cîteodată, pretindea să-l îmbrăcăm ca să plece cu trupa.

De ce mai evoc acele momente chinuitoare ? Ce legătură are boala lui Tony și suferințele mele cu activitatea mea de pe scenă? De ce mă las tîrîtă de amintirea acelor vremuri? Fiindcă nu ușor am putut să trec peste ele, făcînd puntea dintre Teatrul Bulandra și acele zile care au schimbat întru totul situația mea artistică și socială.

Această schimbare nu s-a făcut brusc. Neavînd nici o rezervă pentru a mă susține, m-am văzut nevoită să vînd, rînd pe rînd, tot ceea ce credeam că nu-mi era absolut necesar.

Astfel am săvîrșit un adevărat sacrilegiu, vînzînd biblioteca, pe care Tony o alcătuise cu mari sacrificii, adunînd cu dragoste carte cu carte. Era acolo o ediție extrem de rară a operelor lui Shakespeare, adnotate de Irwing, pentru care un englez cunoscător a oferit mai tîrziu o sumă enormă anticarului căruia îi vîndusem biblio-

teca. Mai era, splendid ilustrată, opera lui Rabelais. Pe lîngă acestea, legate în piele scumpă, piesele lui Bernard Shaw. Din literatura germană erau Schiller și Goethe, din cea franceză — Balzac și Guy de Maupassant, în ediții de lux.

Cum de m-am lipsit pe mine însămi de atîtea comori?

Iată cum. Atunci socoteam că nu voi mai avea nevoie de nimic : că, în izolarea în care mă aflam, absolut nimic nu mai avea preț pentru mine, că pierderea pe care o suferisem știrbise însuși sensul existenței mele și că nimic nu putea fi refăcut.

Îmi aduc aminte că într-o zi a venit la mine o tovarășă, cerîndu-mi să particip la activitatea unei asociații feminine: am refuzat cu îndîrjire, cufundîndu-mă în nenorocirea mea.

Încetul cu încetul, însă, mi-am revenit. Viața își reclama drepturile. Necesitatea de a-mi asigura un cîștig material strict necesar, pe de o parte, iar pe de alta, adevărul proverbului *„qui a bu, boira"*, au trezit în mine dorința de a munci din nou pe scenă. M-am dus la Dina Cocea, care pe atunci avea un teatru în subsolul Teatrului Comedia și i-am solicitat un angajament. Zis și făcut. Am primit un angajament verbal. Dina comandase în Anglia o piesă cu două roluri de bătrîne și, aflînd din ziare conținutul ei, bănuia că unul din roluri mi-ar conveni.

Angajamentul a fost încheiat în vederea acelui rol. Pînă să sosească textul, am jucat *Celebrii Cavendish*, traducerea piesei: *Royal Family*, de Kauffman și Edna Weber — traducere pe care o făcusem chiar eu din englezește, dictînd-o direct la mașină, sub controlul literar al lui Victor Ion Popa, regizor al teatrului.

Începînd la ora cinci seara și dictînd apoi toată noaptea, piesa a fost tradusă. Îndată după aceea, a fost pusă în repetiție. *Royal Family* înseamnă familie regală. Membrii acestei familii Cavendish — actori cu toții — se cred de esență superioară. Profesiunea lor li se pare mai presus de orice

situație socială. Pentru ei, nimic nu prețuiește, în afara acestei vieți trepidante care, o dată îmbrățișată, este îndrăgită pentru totdeauna, cu toate durerile și decepțiile ei. În schimbul sacrificiilor de tot felul, care uneori se impun: foamea, frigul, oboseala, critica, rivalitățile și ingratitudinea — viața de actor le oferă mirajul rampei și nădejdea de a cuceri o dată și o dată aplauzele publicului, stima presei, a scriitorilor, a colegilor. Este un fel de beție *sui-generis*, care, deși nemărturisită, există totuși ca un fapt bine constatat.

Familia se compunea din bunica — interpretată de mine — care, fiind bătrînă și suferindă, s-a retras din teatru și stă acasă. Fiica acesteia, interpretată de Dina Cocea, era și ea actriță. La fel și fata ei. Personajul întruchipat de Jules Cazaban era de asemenea actor: un tip plin de fantezie, întors din felurite excursiuni nedeslușite ca scop, în America de Sud. O adevărată casă de nebuni, s-ar putea spune. Cele două femei tinere oscilau între dorința de a se căsători și dragostea pătimașă pentru teatru. Ceartă, luptă, lacrimi — multă agitație. În cele din urmă, după cum era de așteptat, teatrul învinge. Rolul bunicii era deosebit de bine creionat de autor: pe înserate, rămasă singură acasă, bătrîna începe să-și depene firul amintirilor. Le retrăiește și le rostește: „la ora fixată plec la teatru, trecînd pe lîngă portar îl întreb dacă are scrisori... intru în cabină... machiajul. Urmează anunțurile succesive ale regizorului, amintind că se apropie ridicarea cortinei, apoi gongul... Iată-mă pe scenă: inima încetează de a bate. O clipă numai. Apoi trăirea tumultuoasă a personajului se dezlănțuie, crește. O tăcere mormîntală cuprinde publicul din sală, care ascultă vrăjit și plînge o dată cu actrița, pentru ca deodată să izbucnească în ropote de aplauze, cucerit de jocul meu...“ Monologul acesta, rostit de mine cu toată sinceritatea expe-

rienței trăite, se termina într-adevăr într-un ropot de aplauze la fiecare reprezentație.

Amintiri... amintiri...

Tot la teatrul Dinei Cocea am jucat piesa *Abracadabra*, pusă în scenă cu o fantezie și o inventivitate extraordinară de regizorul Ion Sava. Decorul, conceput tot de regizor, a fost executat de arhitectul Bedros, care lucrează acum la Teatrul Național. Piesa era o farsă, învăluită într-o atmosferă de iluzionism.

Aveam un rol de aventurieră fantezistă, elegantă și autoritară, care, printr-o scamatorie executată cu îndemînare, stîrnea îndoiala asupra anumitor situații și fapte. Firava frumusețe a Doinei Misir obținea un mare succes într-o apariție eterică, realizată cu ajutorul unei plăci turnante ! Suavitatea întregii sale ființe și vălurile flotante în care era înfășurată dădeau impresia că plutea în ireal.

În sfîrșit, tot la Dina Cocea, am reluat un mare succes al meu, *Thérèse Raquin*, de Emile Zola.

Dar nu peste mult, din motive ce țineau de situația financiară a teatrului, care continua să se agraveze în ciuda sforțărilor depuse de combativa Dina Cocea, nu am mai fost programată cu nici un spectacol. Fără contract scris și nemaijucînd nimic, nu am fost onorată la chenzină. Și astfel, prin forța lucrurilor, colaborarea mea artistică la acel teatru a încetat. Desigur, socoteam că nu era lucru just ; dar pe lîngă cine să protestez? De aceea am înghițit și am tăcut: doar nu era să ajung la tribunal ! Nu mi-au plăcut niciodată asemenea procedee. Întotdeauna am cugetat că e mai bine să spun : treacă de la mine și acest pahar.

Și iată că pe neașteptate primesc un telefon să vin să joc la Teatrul Comedia, în piesa *Arsenic și dantelă veche*. Eram uimită și, în același timp, curioasă. Cum ajunsese piesa aceasta la Teatrul Comedia? Eu fusesem doar angajată să joc această piesă la teatrul Dinei Cocea. Într-adevăr, un gazetar care se-nvîrtea și în mediul teatral,

unde executa diverse traduceri de piese, ne adusese *Arsenic și dantelă veche*, pe care Dina o comandase, prin el, la Londra. Acesta ne-a încredințat originalul piesei, pentru o singură noapte, ca s-o citim, urmînd să ne prezinte traducerea într-un timp record.

A doua zi, conform înțelegerii, i-am înapoiat textul... și am așteptat traducerea. Dar posesorul textului dispăruse, de parcă-l înghițise pămîntul! Nu mai răspundea la telefon și nu era de găsit nici acasă. Se volatilizase în neant. Mai prozaic, se lăsase desigur ademenit de unele argumente foarte convingătoare. Atît de convingătoare, încît fusese lovit de amnezie în privința angajamentului luat față de Dina Cocea și de mine...

În scurt timp aflăm că piesa ajunsese la Teatrul Comedia, unde urma să fie pusă-n scenă cu o altă actriță în rolul bătrînei, ce-mi fusese destinat. Aflasem de această „lovitură de teatru" chiar din gura directoarei de scenă.

Silită de împrejurări am primit oferta și iată-mă deci din nou angajată la consorțiul Sică Alexandrescu-Bereșteanu!

Mi-aduc aminte că la repetiția unei piese, directorul Sică Alexandrescu, căruia i se păruse că rolurile nu erau destul de bine învățate pe dinafară, și-a manifestat nemulțumirea și a adăugat, uitîndu-se cu insistență la mine: „Vorbesc pentru toată lumea". Oare meritam eu o asemenea mustrare?...

Amintiri... amintiri...

A fost un mare succes, împărțit cu Marieta Rareș, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu...

Piesa, la prima vedere, părea o simplă farsă, dar în fond era o puternică satiră. Zugrăvirea celor două bătrîne, care sub aparența nevinovată a bigotismului sînt niște adevărate criminale, este o acerbă critică la adresa puritanismului anglican. Totuși, cînd, la redeschiderea stagiunii, piesa urma să fie reluată, autoritățile respective de pe acea vreme s-au opus din pricina cadavrelor ce

erau aduse în scenă și care în realitate erau niște păpuși de cîrpă. Degeaba spune dictonul: *ridendo castigat mores* — căci publicul rîdea în hohote de personajele negative de pe scenă — argumentul n-a fost luat în considerație !

Și eu am ajuns din nou fără angajament, rostogolindu-mi iarăși stînca, aidoma legendarului Sisif...

Am înscenat atunci, la Teatrul Odeon (Ciulei), piesa *Fanny*, a lui Marcel Pagnol — dar fără succes. Am încercat apoi să joc într-o piesă montată în sala de sub Cercul Militar, de către un ansamblu ocazional, alcătuit de răposatul Puiu Maximilian — dar m-am retras, constatînd că rolul nu mi se potrivește... Într-o zi, cu prilejul unei conferințe pe care o țineam la Studioul Teatrului Național, despre Aristizza Romanescu, am făcut cunoștință cu Zaharia Stancu, directorul primei noastre scene. Întîmpinîndu-mă cu simpatie și căldură, Stancu mi-a oferit să joc la Național în piesa *John Gabriel Borkman*, de Ibsen. Nu peste mult am fost angajată.

Eram fericită, un rol de interiorizare, într-o piesă de reală valoare artistică! Așteptam să fiu chemată la repetiție. Zilele treceau. În sfîrșit am fost convocată la cabinetul directorului și, spre marea mea uimire, mi s-a dat sarcina să pun în scenă piesa lui Ostrovski *Vinovați fără vină*, cu o distribuție pe care o refuzaseră toți regizorii Teatrului Național. Era reversul angajamentului pentru *John Gabriel Borkman*. În rolul principal, directorul mi-a spus că trebuia să joace Dida Calimachi, actriță talentată, potrivită în roluri de compoziție, de intelectualizare, dar pe care eu o socoteam contraindicată pentru rolul mamei, personaj al cărui profil interior consta mai curînd în adîncirea unor suferințe îndurate, într-un profund și cald sentiment matern zdrobit de împrejurări vitrege. Întîi am refuzat. Pe urmă, însă, perspectiva de a juca în piesa lui Ibsen mi-a înfrînt rezistența.

Dar cu *Vinovați fără vină* nu am izbutit decît să mă fac vinovată fără vină. N-am obținut nici succes, nici insucces. Cum între timp am plecat de la Național, trecînd la Municipal, piesa *John Gabriel Borkman*, pentru care făcusem sacrificiul menționat mai sus împotriva voinței mele, acea piesă minunată a fost montată de regizorul Loghin, cu Maria Voluntaru și Dida Calimachi în rolurile pentru care fuseserăm distribuite eu și Cleo Pan Cernățeanu. Nu știu ce a devenit ulterior această actriță bună, deșteaptă și conștiincioasă. Debutul ei pe scena Teatrului Național stîrnise entuziasmul tuturor, parc-ar fi fost un copil minune. Se întîmplă așa, îndeosebi cu copiii precoci, care, venind pe la teatru cu vreo rudă oarecare din ansamblul actoricesc, sînt chemați să joace vreun rol de copil. Instinctul, darul de imitație — atît de dezvoltat la copii — inconștiența și farmecul copilăresc provoacă admirația tuturor : copilul este declarat geniu, i se prezice un viitor strălucit, dar pînă la urmă, totuși, împrejurările ajung să decidă soarta actorului care părea predestinat unor mari succese.

Tribulațiunile, pe cît de variate pe atît de penibile și uneori atît de dureroase, pe care le trăisem în această ultimă perioadă, iau sfîrșit o dată cu numirea mea la conducerea Teatrului Municipal.

Teatrul Municipal
1947—...

Iată-mă directoare a Teatrului Municipal. Cum am ajuns să ocup acest post ? Prin petiții, cereri, intervenții? Sau făcînd anticameră ore întregi la vreun minister? Nu. Dimpotrivă: am fost invitată să primesc această sarcină. Beate Fredanov, pe atunci director-adjunct al acestui teatru, stăruise — probabil nu numai din proprie inițiativă — să accept. La început, refuzasem cu încăpățînare. Din două motive. Întîi de toate, pentru că, prin contract, acel post era ocupat de Manolescu și ar fi trebuit să urmeze rezilierea contractului. Dar cine, în favoarea cui și pentru ce motive ar fi putut face asta ? Răscolirea pricinilor care ar fi îndreptățit pînă la un punct schimbarea direcției mi se pare neinteresantă astăzi, cînd ne aflăm departe de anumiți oameni care pe atunci conduceau destinele Teatrului Municipal.

De Ion Manolescu mă lega o veche prietenie. Tony ținea foarte mult la el. Eu însumi nu puteam uita că Manolescu mi-a oferit, în timpul războiului, un cald refugiu în casa lui de la Breaza, atunci cînd, expusă bombardamentelor aeriene, trăiam singuratică în apartamentul meu din strada Aviator Sănătescu. Împreună cu el și cu soția lui am petrecut zile lungi, pline de îngrijorare pentru soarta noastră și a țării. Cît

despre ceilalți componenți efectivi, dar camuflați ai direcției, nu merită să-mi dau osteneala de a discuta: ar fi o prea mare atenție față de manevrele lor din culise.

Al doilea motiv era teama că nu voi corespunde sarcinii ce mi se oferea. Nu făcusem niciodată politică pînă atunci. Observasem de multe ori cît de adevărat este proverbul: „Pînă la Dumnezeu te mănîncă sfinții". Cunoșteam foarte multe cazuri de profitori care, în numele vreunui partid și sub scutul lui, făcuseră afaceri, împilînd pe unii sau pe alții. Cu toții — liberali, țărăniști, conservatori, independenți, legionari au tăiat și au spînzurat fiecare cum a putut, invocînd și unii și alții țeluri „înalte".

Întotdeauna, am stat deoparte. M-am ferit să fiu părtașă pentru ororile săvîrșite de cutare sau cutare partid și guvern; nu m-am înregimentat și nici n-am sprijinit vreunul din ele. Au fost destui aceia care, mînați de interese personale și bătîndu-se cu mîna în piept, au adunat averi și s-au cocoțat în situațiuni înalte pe care nu le meritau. Eram și voiam să rămîn actriță. Sînt atîtea aspecte frumoase în această profesiune a noastră! Da. Profesiune. Mențin cuvîntul. Căci este o profesiune, care, exercitată cu artă și totală dăruire sufletească, valorează mai mult decît oricare avere și situație.

Ambele argumente în favoarea refuzului de a primi conducerea Teatrului Municipal au căzut însă rînd pe rînd. Întîi, contractul lui Ion Manolescu expirase. Al doilea, mi s-a spus că invitația ce o primisem pentru a ocupa acel loc ținea seama de îndelungata mea experiență în conducerea unui teatru. Printre oamenii de teatru, care sprijineau cu binevoitoarea lor mărturie acest din urmă argument, erau și cîțiva dintre foștii colaboratori ai Companiei Bulandra-Maximilian-Storin, ca Beate Fredanov, Jules Cazaban, Maria Sandu, electricianul Ciureș și alții.

Repetatele lor afirmațiuni: „Așa se făcea la Teatrul Bulandra" au dovedit că munca noastră, a lui Tony și a mea, era demnă, în continuare, de apreciere.

Partidul a vrut să mă încerce și m-a numit directoare a Teatrului Municipal. Ezitările mele au luat sfîrșit și datorită faptului că alături de mine aveam ca directori adjuncți pe Jules Cazaban și Beate Fredanov. Mă puteam sprijini pe ei, pe sfaturile lor. Mai luminați decît mine în anumite chestiuni politice, colaborarea lor la munca de îndrumare putea să determine o activitate artistică mai rodnică în realizări conforme necesităților culturale ale noilor vremuri.

De altfel ambii codirectori se bucurau mai de mult de prețuirea mea. Beate debutase la Teatrul Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin în felul următor: într-o zi ne-am pomenit pe scenă, în pauza unei repetiții, cu o fetișcană îmbrăcată cu un modest taior gri și o pălăriuță de catifea maron, de sub care cădea un abundent păr blond. Cerea să fie angajată. La șovăielile noastre firești, dînsa a stăruit din răsputeri, cu lacrimi în glas, cu o voință neînduplecată, să-i îndeplinim dorința. Ne stîrnise curiozitatea. I-am cerut atunci să ne recite ceva. Beate a declamat niște versuri din Eminescu cu atîta căldură, înțelegere și sensibilitate, încît ne-a emoționat. Și am hotărît să-i oferim prilejul de a-și manifesta calitățile. A debutat cu succes în *Lume de hotel* de Viky Baum și a jucat pe urmă alte numeroase roluri. Îi cunoșteam deci posibilitățile de muncă.

Pe Jules Cazaban îl știam sub două aspecte. Pe de o parte, ca un talentat și glumeț farsor, care la teatrul Dinei Cocea ne făcea să rîdem în scenă chiar cînd nu trebuia; pe de altă parte, ca un actor serios, capabil de compoziție subtilă și emoționantă, care în Compania Bulandra interpretase cu sinceră și adîncă înțelegere un rol de mare anvergură dramatică din *Apă vie*, minunata operă a lui Victor Ion Popa.

În sfîrșit, iată-ne porniți la desțelenirea terenului din fața noastră: problema angajaților, a repertoriului, a refacerii scenei, sălii și cabinelor. Nu ne-a fost ușor. Trebuia să începem prin a face *tabula rasa* din tot trecutul acestui teatru, în ceea ce privește angajații, colaboratorii etc. Pentru compunerea noii trupe, întîmpinam rezistența unora dintre cei solicitați, care refuzau, temîndu-se, la vremea aceea, să facă parte dintr-un teatru „comunist". Primul nostru ansamblu în 1947 a fost compus, deci, numai din nouă actori și anume: Lucia Sturdza Bulandra, Beate Fredanov, Jules Cazaban, N. Sireteanu, Mircea Balaban, Sarah Manu, N. Ștefănescu, V. Hulubei și Maria Bondar. Pînă în 1955, numărul acestora a crescut la șaptezeci și opt de angajați, împreună cu corpul de figurație.

Firește, repertoriul a fost alcătuit după posibilitățile noastre. Ca un omagiu literaturii autohtone, voiam să începem cu o piesă romînească. Ne-am gîndit la *Insula*, piesa unui scriitor de valoare, care murise foarte tînăr, cu vreo doi ani înainte : Mihail Sebastian. Această piesă nu fusese, însă, tipărită și noi nu aveam manuscrisul. Fratele decedatului, care avea textul, era greu de găsit. Pînă să-i dibuim adresa și să izbutim a-l găsi, a fost nevoie să întreprindem, Beate și cu mine, o expediție plină de peripeții prin tot soiul de subsoluri. O dată descoperit și fratele și manuscrisul, s-a constatat însă că piesa n-avea final: regretatul Sebastian nu apucase să scrie actul III. Mircea Șeptilici, care susținea că l-a cunoscut bine pe autor, care-i împărtășise intențiile sale cu privire la finalul piesei, s-a oferit să scrie el actul ce lipsea.

O spun răspicat: am greșit acceptînd această soluție, deoarece actul scris de Șeptilici nu era la înălțimea valorii dramatice și literare a celorlalte două. Zeița Talia s-a răzbunat de altfel: într-adevăr, premiera piesei — care, fie zis în treacăt, a fost regizată, pe aceleași considerații,

tot de Mircea Șeptilici — nu a corespuns așteptărilor și după numai 32 de reprezentații, cu numai 2192 de spectatori, *Insula* a fost scoasă de pe afiș.

Dîndu-ne repede seama de situație — mai bine mai tîrziu decît niciodată — în ziua de 17 octombrie 1947, la interval de numai o lună după premiera *Insulei*, am jucat piesa *Nu se știe niciodată*, de Bernard Shaw. Beate, temîndu-se ca nu cumva succesul să fie periclitat, argumenta că eu aveam o vîrstă prea înaintată pentru o mamă ai cărei copii erau ea, Puiu Hulubei și Jeana Popovici, de la Teatrul Național. Și totuși piesa a avut un mare succes. Doamna Glandon, interpretată de mine, conducea în finalul piesei desfășurarea unui dans, în care toți interpreții piesei, intrînd în lanț printr-o ușă, traversau scena de la un capăt la altul și ieșeau în pas ritmat, pe ușa cealaltă. Entuziasmul și aplauzele publicului ne-au răsplătit din plin de astă dată. La garderoba teatrului există și acum rochia lungă de catifea neagră, cu jabou de dantelă albă, pe care o purtam ținîndu-mi trena în timp ce conduceam dansul nebunesc.

Piesa s-a jucat de 111 ori, cu 73153 spectatori, într-o sală de dimensiuni mici.

Îmi aduc aminte de un turneu cu această piesă și de o întîmplare plină de tîlc. Mergeam de la gară în oraș cu trăsura. Beate — ca întotdeauna dornică de a afla și îndruma gîndurile oamenilor simpli — îl întreabă pe birjarul care ne conducea — un tinerel — dacă n-ar vrea să meargă în seara aceea la teatru. Acesta răspunse că se duce uneori la operă sau la operetă, un gen mai ușor. L-am invitat la spectacol, oferindu-i două locuri. Seara, după reprezentație, am primit vizita tînărului. Am discutat cu el subiectul piesei lui Bernard Shaw. Nu numai lui i-a prins bine, dar și nouă. Într-adevăr, am învățat — pentru a nu știu cîta oară — că nu întotdeauna este nevoie să insiști în fața spectatorului, apăsînd pe latura

didactică, căci învățătura se desprinde de la sine, atunci cînd autorul izbutește s-o prezinte cu măiestrie, învăluind-o în forma captivantă a unui dialog curgător și a unui conflict puternic și viu. În această direcție, Bernard Shaw este unul dintre cei mai valoroși dramaturgi.

Călăuziți de acest principiu în alegerea pieselor pentru repertoriu, am căutat să îmbinăm utilul cu agreabilul. Totodată a trebuit să ținem seama de componența ansamblului, astfel ca fiecare interpret să corespundă personajului pe care trebuie să-l joace. În privința ansamblului menționez că el a fost simțitor mărit în 1948, cînd, o dată cu intrarea în colectivul nostru a ansamblului Teatrului Odeon, numărul angajaților a sporit cu cîțiva valoroși actori: Clody Bertola, Marieta Rareș, N. Tomazoglu, C. Constantinescu, Dan Nasta, Liviu Ciulei, Dem. Savu, Florin Stroe.

Aruncîndu-mi privirea pe lista repertoriului Municipalului, de cînd mă găsesc la conducerea lui, observ că fiecare din numeroasele piese românești și străine contemporane și clasice, care au fost montate de noi, își are povestea ei...

Îndeosebi, piesele din noua literatură dramatică autohtonă au ridicat pentru noi mari și grele probleme, privind atît domeniul colaborării teatrului cu autorii cît și domeniul interpretării și al regiei. Am vorbit mai înainte de *Insula* lui Mihail Sebastian și de greșeala săvîrșită de noi în legătură cu această piesă. E cazul să pomenesc și de o altă piesă, care, de asemenea, a constituit un insucces: mă refer la *Pîine și sare*, de Lascăr Sebastian. Cred că autorul nu a intenționat să scrie decît o farsă, cu o tendință de satirizare la adresa boierimii. Montarea a fost îndrumată spre viziunea unei puternice critici, cu decoruri și costume în stil formalist, cu exagerări sub raport istoric și social.

Rezultatul? Muntele a născut un șoricel. Disproporția enormă dintre conținutul farsei și

montarea ei scenică a făcut ca regia, cu toate lăudabilele ei intenții, să nu fie de folos piesei.

În contrast cu aceste eșecuri inițiale, Teatrul Municipal a obținut ulterior o serie de succese ce se cuvin însemnate aici, cu atît mai mult cu cît ele subliniază necesitatea unei conlucrări susținute între teatru și autori — conlucrare, care din păcate, nu se desfășoară întotdeauna pe temeiul unei înțelegeri reciproce. Vreau să vorbesc despre Lucia Demetrius și de piesele ei reprezentate de Teatrul Municipal. După cum s-a observat adesea, această excelentă autoare are darul de a ști să-și aleagă temele. Într-adevăr, *Cumpăna*, prima piesă pe care a adus-o la teatrul nostru, oglindește un moment deosebit de important al procesului revoluționar pe care-l trăiește poporul romîn — anume naționalizarea din 1948.

Înțelegînd importanța semnificației istorice a acestui eveniment, Lucia Demetrius a izbutit să închege în cadrul piesei ei un conflict interesant, în care o intrigă de dragoste se împletea cu unele dintre cele mai acute aspecte ale momentului politic. Pregătit cu grijă, cu pasiune, într-o colaborare fructuoasă dintre autoare, conducerea teatrului și interpreți, spectacolul cu această piesă a fost un succes.

Și cum succesul este un puternic stimulent pentru cei înzestrați, Lucia Demetrius, menținîndu-se hotărît la observarea și redarea aspectelor vieții noi, ne-a adus, pe urmă, o altă piesă interesantă — *Vad nou* — pe care am reprezentat-o în 1950. Doi ani mai tîrziu, ea ne-a dat o nouă piesă, *Oameni de azi*, a cărei temă răspundea preocupării partidului și guvernului pentru sănătatea poporului. Această succesiune de lucrări dramatice, ca și traducerile ce le executase pentru teatrul nostru, au făcut ca Lucia Demetrius să fie considerată drept „autoarea Teatrului Municipal". În legătură, însă, cu *Oameni de azi* cred că ar fi instructiv să spun mai multe, deca-

rece atît lucrul cu autoarea cît și montarea piesei ne-au prilejuit unele incidente pline de învățăminte. S-a vădit, într-adevăr, cu ocazia aceasta, la ce greșeli se poate ajunge atunci cînd, în relațiile dintre un teatru și autori, încrederea, stima și cordialitatea reciprocă cedează locul nervilor!... O, *irritabile genus!*

Îmi aduc aminte cum, în vara acelui an, întîlnindu-mă la Călimănești cu Lucia Demetrius, care traducea atunci pentru Municipal *Liubov Iarovaia*, am întrebat-o în ce stadiu se află cu noua piesă ce trebuia să ne-o dea. Mi-a răspuns că nici nu începuse s-o scrie, dar că, avînd-o clar în cap, se va duce în Ardeal, unde o va scrie foarte ușor și foarte repede. Într-adevăr, la aproximativ o lună și jumătate, ea ne-a prezentat manuscrisul piesei *Oameni de azi*. Cu toată prețuirea pe care conducerea teatrului o avea pentru autoare, noi am trebuit să relevăm serioasele deficiențe ale acestei prime versiuni, scrisă în răstimpul a cîtorva săptămîni doar — și i-am oferit, ca de obicei, întreg sprijinul experienței colectivului nostru. Obiecțiunile noastre nu au întîlnit, însă, înțelegerea autoarei... și rezultatul a fost că, împreună cu Beate și Jules, am fost convocată la fostul Comitet pentru artă, unde am fost mustrați pentru faptul că nu depusesem destul interes și grabă pentru montarea acestei piese. Și cu toate că am considerat că mustrarea era nemeritată — mai mult: că ea era greșit adresată — i-am oferit Luciei Demetrius colaborarea mea la munca de ameliorare a textului, invitînd-o pentru chiar seara aceea la mine acasă spre a examina nemulțumirile sale. În loc să vină, cum ne înțelesesem, mi-a cerut în ultimul moment să merg eu la dînsa. Am acceptat și m-am dus. Din nefericire, scara imobilului unde locuia nu era luminată, astfel că am căzut, fracturîndu-mi brațul drept.

De ce povestesc aceste lucruri? Ca un îndemn pentru toți aceia care au ca sarcină promovarea

literaturii dramatice autohtone, să știe să nu-și precupețească strădaniile — și, trecînd peste micile susceptibilități personale și considerații de prezență, să ofere sprijinul lor, în mod operativ și generos. Scrisă în grabă, piesa *Oameni de azi* a trebuit, firește, să fie refăcută de mai multe ori — atît înaintea începerii repetițiilor cît și în răstimpul acestora, cu sprijinul regizorului Moni Ghelerter, cerut de autoare. Atmosfera, cum lesne este de înțeles, era încordată, autoarea și actorii fiind reciproc nemulțumiți. Fory Etterle refuzase cu dîrzenie să interpreteze personajul doctorului Petrescu, pe motiv că nu e construit convingător, că autoarea l-a conturat în chip nefiresc, obligîndu-l în plus să rostească cuvinte vulgare, pe care el, ca artist, nu le admitea.

Regizorul Ghelerter era de acord cu refuzul lui Etterle, afirmînd că acesta nu este actorul corespunzător. Eu însă eram de altă părere. Știam că Etterle este un actor inteligent și experimentat, care putea interpreta foarte bine personajul în chestiune. Și mai știam că — deși repeta în silă, trecînd cu intenționată ușurință peste momentele care trebuiau scoase în evidență, numai pentru a demonstra nepotrivirea cu personajul — în seara premierei artistul Etterle va învinge capriciile actorului Etterle. Așa a și fost. A avut succes. Piesa a cîștigat prin prezența, prin interpretarea puternică și convingătoare a acestui actor care, în actul al treilea, a atins un nivel artistic de cea mai bună calitate. De altfel, pentru interpretarea acestui rol, Fory Etterle a fost distins cu Premiul de Stat. Iar eu, care mai aveam și alte amintiri în legătură cu această piesă, zîmbeam mulțumită și îmi spuneam — pentru nu știu a cîta oară — că rolul de director de teatru este adesea tot atît de greu ca și cel de actor și că trebuie „jucat" cu multă pricepere și stăruință, deși nu-ți aduce aceleași satisfacții.

De altfel, repetițiile cu această piesă au cunoscut și alte greutăți. Autoarea voia ca rolul

principal, al tînărului medic, să fie interpretat de un anumit actor. Regizorul Ghelerter, de asemenea, era de părerea ei. Eu însă susțineam că actorul în cauză era pe atunci încă prea neexperimentat pentru acest rol. Îmi dădeam seama că tematica piesei, de o mare importanță socială, trebuia valorificată în spectacol la un potențial dramatic corespunzător. Știam că partidul și guvernul, preocupîndu-se de situația sanitară la sate, plănuiseră trimiterea la țară a unor medici tineri, bine pregătiți, care să lumineze pe țărani, să întemeieze dispensare, creșe — într-un cuvînt, să aducă un suflu sănătos și regenerator în ținuturile unde viața țăranilor era periclitată de boli și de practici învechite. Piesa *Oameni de azi* avea menirea de a oglindi importanța acestor măsuri. În același timp îmi dădeam seama că medicul trimis acolo, după ani și ani de studii, deși tînăr, trebuia să fie o persoană reprezentativă. Discuțiile între mine, pe de o parte, și autoare și regizor pe de alta, au avut ca rezultat o vizionare din partea ministerului și a Uniunii Scriitorilor. Atunci am fost întrebată: „Dar bine, faceți teatru numai cu utemiștii?" Mustrarea constituia, pentru mine, o satisfacție. Interpreții au fost schimbați, conform vederilor mele. Piesa jucată la Teatrul Municipal din București a fost pe urmă programată în toate teatrele de stat din provincie și autoarea și-a cules astfel roadele muncii sale, fiind distinsă din nou cu Premiul de Stat.

Aceste regretabile fricțiuni, întrucîtva inevitabile, care s-au ivit în timpul muncii între colectivul nostru și autoare, nici nu le-aș fi amintit, dacă ele nu ar sublinia datoria pentru teatre, oricîte obstacole obiective dar mai ales subiective ar întîlni în cale, să sprijine cu răbdare, cu competență, cu pasiune munca autorului — și dacă ele nu ar arăta, totodată, necesitatea pentru autori de a pricepe eficacitatea unui sprijin colectiv de asemenea natură. Căci dacă se poate ca

doi ochi să vadă clar, e în firea lucrurilor ca mai multe perechi de ochi să vadă același lucru mult mai clar.

*

Înainte de a termina evocarea despre această piesă a Luciei Demetrius, trebuie neapărat să adaug un omagiu pentru actrița Sonia Cluceru.

O duenă minunată, artistă la Teatrul Național, care a jucat ocazional la noi, în piesa Luciei Demetrius *Oameni de azi*. Interpretarea sa viguroasă, umorul său sec, puterea de satirizare cu care-și interpreta personajele, au contribuit la succesul piesei lui Alexandru Kiriței, *Gaițele*, care a atins sute și sute de reprezentații. Sonia era întruchiparea vie a Anetei Duduleanu, de un comic savuros și o incontestabilă autoritate, împinsă uneori pînă la tiranie. Dintre celelalte roluri pe care le-a interpretat cu tot atît talent, citez la întîmplare: Doica din *Romeo și Julietta*, de Shakespeare, Chiriachița din *Titanic-vals*, a lui Mușatescu, în *Mușcata din fereastră*, de Victor Ion Popa, Baba Fănuța din *Ziua cea mare*, de Maria Banuș, Agripina Simionova din *Zori deasupra Moscovei*, doamna Chiriacescu din *Pensiunea Doamnei Stamate*, Doamna Pernelle din *Tartufe*, de Molière, Ecaterina Buznea din *Pentru fericirea poporului*, de N. Moraru și A. Baranga. Asemenea roluri și altele, vor rămîne înscrise cu cinste în apreciatul palmares al interpretărilor marii artiste Sonia Cluceru.

*

În privința relațiilor dintre autori și actori am, de altfel, o îndelungată experiență personală — nu numai ca directoare, dar și ca actriță. Pare, într-adevăr, un loc comun, un truism să afirmi că autorii și actorii sînt legați de același țel, că atît succesul cît și insuccesul îi solidarizează, că

vor sau nu, că le place sau nu. În chip firesc, deci, ar urma ca armonia cea mai desăvîrșită să domnească între ei.

Și totuși...

Și totuși — în general — autorii și actorii sînt reciproc, ca să folosesc o expresie din vocabularul social, într-o stare de „război rece", sau, mai exact, „de război al nervilor", atunci cînd conflictele latente nu se transformă în război propriu-zis. Un observator perspicace ar putea scrie volume întregi despre micile tragedii și comedii care se desfășoară în timpul repetițiilor, între cei doi colaboratori ai scenei: actorul și autorul. De asemenea și despre discuțiile sau incidentele de după premieră: în caz de nereușită unul aruncă asupra celuilalt răspunderea eșecului, în vreme ce reușita este revendicată cu aceeași părtialitate...

De multe ori am căutat să-mi lămuresc motivele ciudatului antagonism care înlocuiește solidaritatea ce ar trebui să domnească între autori și interpreții lor. Și am ajuns la convingerea că tocmai situația reciprocei lor dependențe este pricina tuturor fricțiunilor. Acea încătușare silită a unor personalități distincte provoacă o jenă, pe care nu o poate îndura ușor nici scriitorul, nici actorul.

Autorul dramatic nu-și poate valorifica singur, în fața publicului, lucrarea, cum face de pildă romancierul. El este obligat să facă apel la interpret. Dar el se consideră superior — ca intelect — actorului și faptul că totuși se află în raport de dependență de acesta îl nemulțumește. Actorul, pe de altă parte, revendică drepturi egale ca intelectualitate și mai revendică, în plus, meritul de a insufla viață din viața sa unui text care, altfel, ar rămîne o lucrare exclusiv destinată lecturii — pentru care totuși n-a fost scris, deci ceva hibrid. El susține că pentru a înțelege textul dovedește o agerime cerebrală la același nivel cu aceea a autorului, fiindcă altfel nu ar izbuti să pătrundă tîlcurile, subtextele acelui text. Și

că, în afară de asta, el mai face să intre în joc, în slujba valorificării piesei, toate coardele sensibilității sale.

În realitate și unii și alții au dreptate.

Nervozitatea autorului este foarte îndreptățită și ușor explicabilă. O noțiune care se desemnează în mod vag în mintea sa capătă, prin îmbrăcarea ei în cuvinte, un contur care o precizează, dar care în același timp îi dă un aspect nou, pentru chiar autorul său. O înstrăinează pentru o clipă de intelectul în care se plămădea, în anturajul celorlalte noțiuni diferite. Ea capătă un relief neașteptat; cuvîntul scris este altceva decît noțiunea căreia îi corespunde; o reprezintă ca să zic așa în mod palpabil, pe cînd ea era ceva ce nu putea să fie cuprins nici cu ochiul. Cea mai bună dovadă este efortul pe care trebuie să-l facă scriitorul, de multe ori, ca să găsească expresiunea justă pentru a-și îmbrăca cugetarea, precum și lupta pe care este nevoit să o ducă cu sine însuși pînă să se hotărască a se declara mulțumit cu textul său.

Acest text, pe care autorul l-a conceput cu propria-i frămîntare sufletească, devine acum prada rostirii. Sunet, ritm... vin să-l coloreze, să-i dea o mișcare, o viață nouă. Chiar cînd el însuși citește altora textul, adesea, la auzul propriei sale voci autorul nu-și mai recunoaște ideea inițială. Cu atît mai mult va constata o „alterare" a intențiilor sale cînd textul e rostit de un glas stăpînit de o emotivitate străină, cînd viața care pulsează în recitarea prozei sau a versului este deosebită sau chiar opusă subiectivității sale.

Ce resimte atunci autorul? Tulburarea sa este lesne de înțeles. El nu recunoaște exact ceea ce a vrut el să spună. Cel mai excelent interpret micșorează sau depășește intențiile sale. Îmbrăcămintea inițială, croită de autor, se modifică oarecum, după conturul, după măsura celui care o poartă: adică, în speță, actorul. De aceea, același rol este interpretat cu variante, uneori foarte

diferite între ele, de către actori cu talente deosebite.

Concepțiunea operei autorului este în acest fel supusă mentalității și sensibilității unei personalități străine, asupra căreia el nu poate să exercite decît un control relativ. Oricît ar susține unii că actorul nu este decît un instrument, care trebuie să se mlădieze după voința autorului, personalitatea acestuia este foarte greu de înlăturat complet. El va imprima întotdeauna ceva din propriile sale aptitudini personajului pe care îl reprezintă. El aduce aportul său specific, intelectual și emotiv. Procedeele sale în crearea rolului diferă de ale autorului, însă sînt de aceeași esență.

Autorul face operă constructivă, actorul întrebuințează calea analitică. El descompune ceea ce a construit autorul, pentru a ajunge să pătrundă în inima compoziției acestuia; apoi, adunînd din nou elementele răsfirate, le împreună la rîndu-i, pe calea pe care o urmase scriitorul, spre a obține rezultatul urmărit de acesta. Cum procedează autorul cu un subiect din istorie, din mitologie sau din viața lui de toate zilele? Eroii pe care îi creează nu sînt pe de-a-ntregul rodul închipuirii sale; ei au o bază în „arhiva de observații" pe care și-a alcătuit-o din studierea vieții și din lecturi, au o bază în memoria lui, au un prototip care a servit drept materie primă fie că reprezintă caractere, și sînt prin urmare substanța tipurilor eterne, ca de pildă : avarul, sau ipocritul, sau timidul, sau zăpăcitul etc.; fie că sînt copii mai mult sau mai puțin apropiate ale contemporanilor sau ale personajelor mitice din istorie. Asupra lor, ca și asupra subiectului în sine, autorul lucrează după voința și posibilitățile sale artistice, intelectuale și emotive.

Este știut că puterea geniului constă tocmai în facultatea de a cuprinde cu antenele intelectului său amănunte cît mai complexe și mai complete, mai variate, mai disparate în aparență și care alcătuiesc la un loc mozaicul unui fapt sau al

unui personaj, comportarea lui față de evenimente. Cu cît materialul înmănuncheat va fi mai bogat și mai variat, mai multilateral și în același timp mai unificat, mai contopit, cu atît mintea care l-a putut aduna este mai vastă, mai cuprinzătoare, mai comprehensivă, mai subtilă.

Complexitatea detaliilor întrunite într-o percepție genială contribuie prin infinita ei nuanțare la desăvîrșirea operei. „Un detaliu uitat sau neîntrezărit lasă un gol, dă impresia de incomplet." Dimpotrivă, toate punctele marcante, precum și cele mai puțin însemnate, bine puse în relief, la locul lor — și opera capătă intensitate, vigoare, adevăr, măreție, viață.

Iată prin urmare ce face autorul. El construiește cu darurile sale pe bază de imaginație, de memorie. El coordonează, el amplifică, el șlefuiește prin prizma subiectivității sale subiectul — și-l transmite, prin ajutorul tiparului, publicului cititor. În acest sens autorul face operă constructivă.

Să vedem acum în ce constă metoda analitică a actorului. El destramă acțiunea în toate fibrele sale, le cercetează, le controlează. Caută să afle în ce mediu se petrece acțiunea; apoi stabilește corelația acestui mediu cu personajele și cu desfășurarea acțiunii. Adîncind caracterele, pe care le cercetează cu ajutorul textului autorului, precum și cu datele propriei sale memorii, care-i oferă analogii din imensa frescă a omenirii, din care și autorul a cules subiectul și eroii respectivi, actorul se apropie încetul cu încetul de întruchiparea tipurilor din piesă. În felul acesta, el reconstruiește la rîndul lui acțiunea pe care fusese nevoit să o destrame inițial, în detaliile caracteristice, necesare analizei întreprinse.

Din cele spuse mai sus reiese, pentru actor, necesitatea de a fi capabil să calce de aproape pe urmele autorului. Cînd nivelul său cultural va fi la înălțimea cerută, una din cauzele de nemulțumire a autorului va fi înlăturată.

Rămîne acum de văzut dacă pricepereа textului este de ajuns pentru o interpretare ideală, aşa încît autorul să beneficieze de un concurs care să-l satisfacă. Bineînţeles că nu. Actorului i se cer însuşiri nenumărate, printre care darul de a se transforma, de a trăi o altă viaţă în locul vieţii sale, de a întrebuinţa sensibilitatea sa în folosul personajului din piesă, de a se identifica cu el.

Identificarea aceasta nu este lucru uşor de obţinut. Rămînînd fiziceşte acelaşi, actorul trebuie să împrumute aspectul exterior şi sufletesc al personajului x sau y din piesă. Ochii lui trebuie să plîngă lacrimile pe care le-ar vărsa acel erou fictiv al autorului, glasul său trebuie să se mlădie după aceleaşi norme, inima să-i bată cu adevărat, să pălească, să rîdă şi să strige, să rămînă împietrit locului, să resimtă cu adevărat groaza sau bucuria care ar trebui să zguduie firea aceluia pe care îl înfăţişează. Este ca şi cînd actorul a însufleţit textul în chipul cum o statuie ar căpăta înfăţişarea unei fiinţe vii. E povestea cu Galateea, însufleţită de Afrodita la rugămintea lui Pygmalion.

Acest fenomen se întîmplă, în viaţa actorilor, pentru fiecare interpretare nouă sau, mai bine zis, trebuie să se întîmple. Stanislavski spunea admirabil: „Ca să domnească, actorul trebuie să abdice". În perfecta dezbrăcare de propria-i personalitate rezidă marea artă a actorului. Este o dedublare, în care actorul se supraveghează pe sine în îndeplinirea construirii unui alt personaj, al aceluia visat de autor. Scopul va fi atins numai atunci cînd transformarea dă impresia de adevăr, de perfectă coeziune, de convingere aprofundată.

Se înţelege că un asemenea rezultat nu este uşor de obţinut şi în mod logic se ivesc nemulţumiri — care iau proporţii — autorii şi actorii învinuindu-se reciproc.

Conlucrarea lor este subtilă și neîngrădită de reguli bine stabilite. Ea se reazămă pe daruri de ordin subiectiv, pe intelect și sensibilitate, urmărind, însă, deopotrivă, reliefarea caracterului social al artei; fiecare închină celuilalt ceea ce are mai scump, mai gingaș: năzuințe, ideal, ambiții, orgoliu, reputație, succes artistic și material. Și rezultatul se sprijină pe un teren insezisabil, fiindcă se construiește mereu pe o bază tot atît de instabilă cum este firea umană...

Autorii talentați, care izbutesc să creeze o încleștare între caractere puternice, sînt o adevărată providență pentru actori, deoarece le îngăduie să-și valorifice la maximum însușirile lor artistice. Un autor, însă, prea subtil, pierde în fața unui auditoriu venit la spectacol doar în căutarea unei distracții ușoare. Dacă actorul îi alterează textul îngroșînd efectele, insistînd asupra lor, publicul va rîde, actorul triumfă, iar autorul suferă o înfrîngere morală pe care o suportă numai ca să-și vadă piesa jucată. Altă dată, însă, cînd un caracter este numai schițat de autor sau o situație nu este suficient pusă în lumină, actorul, dîndu-și seama de lipsa amănuntelor care ar desăvîrși personajul, adaugă din prisosul talentului său trăsăturile necesare, lucru care slujește succesul autorului. De multe ori autorii, cînd scriu, au în vedere interpretul lor. Cînd se întîmplă ca publicul să îndrăgească cîte o vedetă — bărbat sau femeie — autorii își modifică rolurile pe care le scriu după talentul preferatului momentan al publicului...

Astfel se știe, de pildă, că Haralamb Lecca a scris piese pentru Aristizza Romanescu. Alecsandri a scris pentru Matei Millo. Iar mai aproape de noi, Victor Eftimiu a scris pentru Agepsina Macri. În Franța, Victorien Sardou a scris nenumărate piese pentru Sarah Bernhardt, Réjane era idolatrizată de același autor și de Porto Riche. Se susține că însuși Shakespeare a îndurat tirania așa-zișilor „histrioni". E vorba de Burbage și de

Kempe, interpreții marelui Will, cărora el le făcea toate concesiile posibile și imposibile, fiindcă erau favoriții publicului englez de pe acea vreme.

În fața maiestății-sale spectatorul, toate animozitățile ce pot exista între actor și autor se transformă, spre folosul publicului și al lor propriu, într-o emulațiune rodnică, pentru obținerea succesului.

Și, în definitiv, numai asta este interesant ca rezultat.

Teatrul Municipal și-a făcut un punct de onoare în a sprijini autorii talentați, în a învăța mereu din propriile sale greșeli și din greșelile altora, în a uita ceea ce trebuie uitat. Cea mai bună dovadă este că după *Oameni de azi*, noi am montat *Trei generații*, de aceeași autoare. Un prieten comun mi-a dat într-o seară textul acestei piese. L-am citit pe nerăsuflate, chiar în noaptea aceea, am văzut imediat calitățile piesei și a doua zi de dimineață am comunicat autoarei hotărîrea de a o monta.

Calitățile ei de observație precisă, caracterizarea perfectă a personajelor, umorul satiric cu care sînt tipizate fantomele din epoca desuetă de pînă ieri, toată minunata expunere dintre vechea și noua etică — totul m-a făcut să apreciez valoarea piesei. Nu m-am îndoit o clipă. Piesa montată imediat se joacă și acum cu succes, după trei ani. A ajuns la a treia suta reprezentație.

Alte două piese frumoase ale Luciei Demetrius stau și acum în sertarele direcțiunii Teatrului Municipal. Au nevoie de cîteva retușări. De rîndul ăsta autoarea nu s-a supărat pe noi. Am căpătat din partea ei valoroasa piesă *Vlaicu și feciorii lui.*

Dar ce minunat sînt detailate conflictele dintre Vlaicu și feciorii lui, apoi zbuciumul sufletesc al mijlocașului în lupta lui pentru păstrarea pămîntului! Ce frumoase și pline de poezie sînt scenele de dragoste! Ce veridică este tirania șefului de

familie față de cei care nu îndrăznesc să intre în luptă cu autoritatea lui de părinte și de soț!

Ultima piesă a Luciei Demetrius, jucată în cinstea zilei de 23 August, este a cincea operă a Luciei Demetrius montată la Teatrul Municipal și dovedește că poziția războinică dintre un teatru și un autor nu poate să dureze, dacă este vorba de un adevărat talent din partea autorului și de un discernămînt bine echilibrat din partea teatrului.

Am fi fost bucuroși dacă și autorii Eugen Mirea și Georg Kovacs ar fi dovedit mai multă încredere și suplețe pentru piesa lor, *Ultimul tren*.

Și Ministerul Culturii și direcțiunea Teatrului Municipal le-au cerut modificări în ceea ce privea limbajul, ca și felul cum erau caracterizați unii din protagoniștii acțiunii.

După o ședință de lucru la mine acasă, în care unul din autori acceptase modificările propuse de mine și de regizorul Teodorescu, am primit după un interval de cîteva zile o telegramă prin care mi se comunica refuzul de a introduce modificări mai mici sau mai mari. Un refuz sec, fără nici o motivare, fără nici o propunere pentru o discuție mai amplă.

Am văzut piesa cînd actorii de la Tîrgu-Mureș au prezentat-o în turneu la București. Era considerabil modificată, dar nu în modul cel mai fericit. Unele scene complet dispărute. Cu toată măiestria talentatului actor de reputație mondială Kovacs Georg — pe care-l prețuiesc în mod deosebit — mărturisesc că n-am putut înțelege mesajul piesei. Regretul meu a fost mare, fiindcă am o mare admirație și o sinceră prietenie pentru actorul Kovacs Georg.

Multe și multe amintiri despre munca cu autorii...

*

Secretariatul literar și consiliile artistice au astăzi sarcina de a colabora cu autorii la definitivarea textelor pieselor prezentate.

În trecut nu se cunoștea în activitatea teatrelor existența și deci nici rolul pe care trebuie să-l joace cei pomeniți mai sus. În realitate munca secretarilor literari este foarte grea. Ei trebuie să citească toate piesele depuse la secretariatul teatrului. Pe urmă să facă raport asupra valorii conținutului textelor din punct de vedere ideologic, artistic, cultural, pozitiv sau negativ. Mai departe: să arate în scris dacă tema piesei și tratarea ei corespund profilului teatrului și componenței colectivului, precum și posibilităților tehnice, financiare a montării spectacolului.

Pentru traducerile pieselor din limbi străine lucrul e mai puțin anevoios, mai cu seamă dacă e vorba de piese clasice, din repertoriul mondial, bine cunoscute tuturor. Munca devine însă mai grea, cînd e vorba de opere dramatice autohtone. Avem un număr restrîns de dramaturgi. Clasicii cunoscuți: Caragiale, Alecsandri, Delavrancea, Hașdeu, Davila sînt epuizați sau aproape. La fel cei mai valoroși dramaturgi dintre cele două războaie mondiale: Sebastian, Camil Petrescu, Al. Kiriței escu, T. Mușatescu, Eftimiu, G. M.-Zamfirescu. Astăzi, Lucia Demetrius, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Mihail Davidoglu, mai scriu ei, dar numai din cînd în cînd. Tînăra generație de dramaturgi se rezumă la un număr restrîns de autori, care oferă teatrelor opere încă nedesăvîrșite. Fiindcă maturitatea cere perspectivă. Cere punerea și repunerea operei pe răbojul controlului, a analizei caracterelor personajelor, a logicii desfășurării evenimentelor, și atunci autorii trebuiesc ajutați în alegerea temelor și în construirea acțiunii de condensare a conflictului în cele trei sau patru ore maximum, în care se petrece un spectacol. Autorul trebuie să observe verosimilitatea conflictelor, în timp și spațiu, să se ferească de procedee factice, să caute să îndeplinească multe și multe cerințe, grele, fiindcă nu au avut nici timpul necesar, nici prilejul, să le aplice și să le controleze.

Munca aceasta preliminară trebuie s-o facă teatrul: prin și cu ajutorul secretariatului literar și a consiliului artistic.

Se scrie foarte mult în presă despre datoria consiliilor artistice. Aceste îndemnuri repetate sînt o dovadă că n-avem încă destui autori talentați, și că deci se simte nevoia ajutorării dramaturgiei noastre.

Ministerul Învățămîntului și Culturii — în dorința sa de a da un elan cît mai productiv literaturii teatrale romînești — a înființat trei premii pentru cea mai bună lucrare teatrală, în 1959. Un juriu din care am făcut și eu parte a citit numeroase piese — nu pe toate cele 250 pe care le înghițise în lectură Serviciul repertoriului, din minister. Și totuși nu s-a găsit — cu toată bunăvoința — nici o piesă care să fi meritat premiul I, deși s-au prezentat atîți scriitori. Concluzia? Trebuie să lucrăm cu autorii, să-i încurajăm, să-i ajutăm, este o datorie a teatrelor și a consiliilor artistice. Bine a făcut ministerul că a stimulat elanul cu care s-a avîntat tineretul. Și dacă nu toți cei chemați au fost aleși, sînt convinsă că din iureșul cu care s-au precipitat atîția tineri nu se poate să nu se desprindă, mai tîrziu, cîțiva ambițioși, care au dovedit că au talente promițătoare, dar cărora le mai lipsește încă o muncă mai îndelungată, muncă care trebuie susținută cu îndîrjire, cu migală și răbdare multă, multă.

Un rezultat practic și foarte apreciabil al acestei colaborări este atragerea unui muncitor din rîndurile colectivului Teatrului Municipal, care a îndrăznit să se avînte la scrierea unei piese originale. Este vorba de șoferul directoarei teatrului, Grigoruță Gheorghe.

Venind zilnic și aproape în fiecare seară la Teatrul Municipal, influențat de spectacolele la care asista, auzind și despre discuțiile consiliilor, tovarășul Grigoruță — în simplitatea sa de fiu de țăran — nu s-a sfiit să îndrăznească să scrie

o piesă și s-o prezinte diferiților membri ai consiliului artistic. Subiectul era reproducerea unor fapte trăite de el la țară. Ajutat fiind de sfaturile unora și altora și punîndu-le în practică, a avut marea bucurie ca, în ziua de 30 decembrie 1959, piesa lui să fie discutată în consiliul artistic al Teatrului Municipal. Cu modestie, dar fără falsă umilință, șoferul-autor prezent la discuții și-a notat observațiile pe măsură ce i se comunicau — și, mulțumită ajutorului primit, noul autor a căpătat asigurarea că piesa lui va fi prezentată și pe scena Teatrului Municipal, dar mai ales în deplasările în care colectivul teatrului, în frunte cu cîțiva actori fruntași va reprezenta lucrarea lui, fiindcă are o temă și un conflict care se petrec în mediul rural.

Deci munca de colaborare cu autorii este productivă și trebuie menținută și amplificată. Recunosc că nu este întotdeauna un lucru ușor. Cazul cu șoferul-autor este special: lipsa lui de pretenții ca autor consacrat, alegerea unui subiect și a unui mediu cunoscut lui, frecventarea zilnică a culiselor și a spectacolelor, aprecierile și comentariile pe care le auzea și de la public și de la critici cu care venea în contact destul de apropiat uneori, toate i-au fost de mare ajutor lui Grigoruță, atunci cînd s-a apucat să aștearnă pe hîrtie întîmplările pe care le cunoscuse la el la țară. Altă dată însă — și foarte des chiar — autorii nu primesc sfaturile ce li se oferă și nici colaborarea cu teatrul, fiindcă li se pare jignitoare, micșorîndu-le — cred ei — prestigiul și știrbindu-le elanul creator. S-au întîmplat destule cazuri cînd contracte încheiate și onorate de către teatru rămîn neonorate de către scriitor. Banii au fost încasați — munca pentru definitivarea piesei nu-l mai interesează pe scriitor. Totuși riscurile luptei pentru achiziționarea pieselor romînești nu trebuie să stea în calea colaborării. Uneori această muncă aduce surprize plăcute. Un proaspăt autor dramatic,

autorul piesei premiate de minister, *Secunda 58*, prezentată după colaborarea cu secretariatul literar, Dorel Dorian, aflînd de chemarea lansată de directorul Teatrului Național pentru sărbătorirea zilei de 23 August, se apucă să scrie într-un timp record piesa *Dacă vei fi întrebat*. O mai revede cu ajutorul secretariatului literar și cu regizorul Dinu Negreanu, care a și montat spectacolul, și piesa este jucată la 23 august 1959. Fără colaborarea teatrului piesa *Dacă vei fi întrebat* n-ar fi putut să fie jucată, deși acum încă mai prezintă oarecari deficiențe, în pofida cărora piesa rămîne valabilă și atrage numeroși spectatori.

Record a fost și montarea în optsprezece zile a piesei cunoscutei și apreciatei scriitoare Lucia Demetrius, care a fost și ea reprezentată tot pentru sărbătorirea zilei de 23 August.

Este clar deci că munca consiliilor artistice, colaborarea dintre teatru și autor, dacă este primită și adoptată de către scriitor, nu poate să fie decît în folosul dramaturgiei romînești. De aceea am și insistat așa de mult asupra ei.

Însă nu totdeauna rezultatele obținute sînt prețuite, cum am arătat ceva mai sus... și primite cu sinceritatea care a stat la baza dăruirii consiliului și a direcțiunii.

Reproduc aci cîteva linii pe care mi le-a scris un debutant, într-un moment de entuziasm: „Cu recunoștință totală și profundă, marii artiste și curajoasei directoare, din partea unuia din mulții debutanți în care a avut încredere". Ceea ce nu l-a împiedicat pe acest autor să-mi scrie apoi o scrisoare pe un ton violent, protestînd împotriva întîrzierii montării piesei și amenințînd că dacă nu se va monta piesa d-sale în cel mai scurt timp, d-sa va lua măsuri!! Eu am înțeles nerăbdarea neofitului. Și m-am abținut să-i răspund pe același ton. Întîrzierea provenea din dificultățile inerente în text. Tema avea ce e drept prin ea însăși un tîlc social, care ne-a îndemnat să luăm

lucrarea în considerare. Secretariatul literar a muncit foarte mult la îmbunătățirea formei scenice a conflictului, dezvoltat de autor cu stîngăcie și neverosimil. Dar teatrul urmărea și va urmări mai departe încurajarea dramaturgiei și a dramaturgilor romîni. Rămînea să găsim regizorul și decoratorul care să colaboreze la succesul reprezentației. Nu a fost ușor. Lucrarea se resimțea de faptul că autorul era debutant și că nu asigura de la prima vedere reușita definitivă.

În cele din urmă piesa a fost montată. Succesul a fost mediocru pentru piesă, apreciabil pentru actori, regizor, decorator, iar direcția teatrului împăcată că și-a îndeplinit menirea.

Și cazul amintit nu este unicul din lunga mea carieră de actriță și directoare de teatru. Un alt autor a exasperat atît de mult pe interpreții săi, prin nemulțumirile ce și le manifesta cu nervozitate în timpul repetițiilor, prin revenirile, adăugirile de cuvinte și fraze, încît unul din cei mai prețuiți și conștiincioși actori s-a îmbolnăvit de nervi și a trebuit să cedăm sfaturilor medicului și să-l scoatem din muncă, acordîndu-i un concediu de două luni. Zadarnic am încercat să distribui rolul unui alt actor, ca să putem să repetăm piesa mai departe. Terorizați de atitudinea autorului nimeni nu a vrut să primească să înlocuiască pe cel care devenise indisponibil. Am fost nevoită să întrebuințez mijloace forte, să-l amenințez cu pensionarea pe cel care se îmbolnăvise, ca să-l hotărăsc să-și reia rolul. Și l-a reluat și l-a jucat cu succes, cu aplauze la scenă deschisă. Autorul învățase să-și mai domolească enervările...

Amintiri... amintiri...

Conștientă de sarcinile care îmi incumbă funcției mele de directoare a unui teatru de stat și ajutată de colaborarea neobosită a tovarășului Lazăr Vrabie, am reușit să atragem la Teatrul Municipal un număr de autori ca: Mihai Beniuc, Paul Everac, Titus Popovici, Dorel Dorian

și să ne bucurăm mai departe de colaborarea Luciei Demetrius și a lui Horia Lovinescu. Tot pentru teatrul nostru scriu: Nicolae Mavrodin, actor la Teatrul Municipal, Erastia Peretz, Victor Bîrlădeanu și mulți alți tineri și chiar mai vîrstnici.

Atrași de perspectiva colaborării cu secretariatul literar mulți tineri autori aduc uneori texte fără nici o valoare literară și cu o lipsă totală a cunoașterii tehnicii absolut indispensabile cadrului scenic, se bizuie pe ajutorul secretariatului literar cu o naivitate și un egoism care adesea întrec bunul-simț cel mai elementar. Dar nu ne descurajăm. Vrem cu orice chip să lungim lista autorilor cărora le-am deschis calea dramaturgiei autohtone.

Fiindcă, deși uneori, după cum am mai arătat, se ivesc conflicte între autori și teatru, altă dată izbînzi serioase ale aceluiași autor acoperă nemulțumirile pricinuite prin cine știe ce cauze obiective sau subiective. Dar nu voi înceta să repet că nu intenționez să renunț la această importantă sarcină care trebuie să rămîie la baza activității teatrului romînesc: colaborarea cu autorii.

*

Aruncîndu-mi din nou privirea asupra listei repertoriului nostru, citez piesa *Rădăcini adînci*, de Haw și d'Usseau, lucrare ce tratează o temă antirasistă. Evocînd-o, îmi revine instantaneu în fața ochilor chipul grațioasei Sarah Manu, una din cele mai talentate artiste ce mi-a fost dat să întîlnesc. Sarah s-a stins în plină tinerețe, ca petalele unui trandafir strîns prea tare în mînă pentru a i se sorbi parfumul. Sănătatea ei șubredă i-a întrerupt cariera de mai multe ori, astfel că n-a apucat să joace decît cîteva roluri: în

Insula, în *Rădăcini adînci*, în *Cum vă place*, în *Două lagăre*, în *Nu se știe niciodată*... Rolul din această ultimă piesă l-a jucat în turneu, deoarece Jeana Popovici, excelenta ingenuă comică, care era titulara rolului, nu putuse să se deplaseze din București. Turneul i-a folosit Sarei prin schimbarea de aer, prin farmecul unei vieți în colectiv. Cît despre rol, ea l-a interpretat cu zburdălnicie, cu un haz copilăresc — cum nici nu se putea mai bine. Unde era melancolica Sara din *Rădăcini adînci?* Melancolică și totuși plină de energie morală atunci cînd era vorba de a combate nedreptățile, această făptură firavă avea focul sacru. Jocul ei firesc izvora din viața însăși, țîșnea fără nici o sforțare din adîncurile sufletului ei gingaș, duios, dar în același timp călit de suferințele unei copilării trăite în mizeria proletariatului de dinaintea lui 1944. Sarah era o comunistă dîrză. Nu i-a fost însă dat să ajungă pe culmile unei cariere pentru care era deosebit de înzestrată și nici să se bucure de viața nouă, de zile mai bune, mai luminoase.

Revenind la piesa *Rădăcini adînci* se mai cuvine să menționez că succesul reprezentării ei s-a datorat atît conținutului cît și remarcabilei interpretări a întregului colectiv. Beate Fredanov, Jules Cazaban, Ion Manta, Maria Sandu, Mircea Balaban, au creat cu toții figuri bine conturate, caractere puternic trăite, izbutind să realizeze cu măiestrie un zguduitor conflict rasial: lupta pentru dreptul la viață a oamenilor negri. Teatrul Municipal se poate mîndri cu montarea acestei piese și nu avem cu toții decît regretul de a nu o fi menținut în repertoriul nostru permanent. Cauza a fost că pe acea vreme nu aveam o magazie îndeajuns de încăpătoare. „Buzunarul", cum se numește în limbaj teatral adausul la scenă unde se depozitează decorurile, nu avea proporțiile sale de azi, așa că alternanța pieselor în

reprezentație se cerea redusă, iar decorurile trebuiau sacrificate și transformate.

*

Și pentru că am pomenit de decoruri, cred că ar trebui să spun cîteva vorbe despre înființarea „Decorativei", în 1950, care pe noi mai mult ne-a handicapat în muncă decît ne-a ajutat vreodată.

Eu am văzut la Moscova cum lucrează atelierele cooperativei însărcinate să furnizeze teatrelor toate cele trebuincioase montărilor. Cu un numeros personal de specialitate, înzestrată cu un utilaj modern și perfecționat, această cooperativă fabrică stofe, costume, mobilă, lămpi, reflectoare, încălțăminte, bijuterii, flori, fructe, arme, scuturi, coifuri — pe scurt, absolut tot ce poate fi necesar montării unor piese clasice, moderne sau contemporane. Toate teatrele din Moscova, toate teatrele sovietice din provincie comandau la această cooperativă înzestrarea completă, care, pe baza unei munci bine planificate, le era livrată în termen. La noi, în schimb, s-a hotărît înființarea „Decorativei" fără a avea nici localul corespunzător, nici utilajele, nici tehnicienii și nici materialele trebuincioase.

Și totuși astăzi Sfatul Popular vrea să reînființeze „Decorativa". Afară de Teatrul Național, de Filarmonică și de Teatrul de Operă și Balet, toate teatrele sînt puse acum sub oblăduirea Sfatului Popular.

Controlul de Stat — probabil nu suficient de bine informat asupra gospodăririi teatrelor subvenționate de Sfatul Popular — a propus reînființarea funcționării „Decorativei", socotind că ar fi mai economicos să se contopească atelierele tuturor teatrelor într-o singură instituție.

Atunci cînd se mai făcuse această experiență, s-a dovedit cît de greșită fusese din toate punctele

de vedere: practic, artistic și economic. Și s-a renunțat.

Montarea diferitelor piese, pe diferite scene, nu se poate industrializa. Decorurile și costumele nu se pot fabrica în serii, după un model tip. Finisajul montării fiecărei piese reclamă retușări care nu se evidențiază decît în repetiții multiple și specifice. Nivelarea artistică este de neconceput.

Dacă prin absurd s-ar ajunge la concluzia reînființării „Decorativei", experții financiari ar trebui să calculeze sporul imens al costului necesitat de o asemenea instituție:

1. Prețul chiriei unui spațiu destul de mare unde să se instaleze atelierele de diferite categorii: pictură, butaforie, tîmplărie de decoruri, croitorie, cizmărie, broderie, mode, strungărie, fierărie, frunze-flori etc.

2. Salarizarea personalului de specialitate pentru fiecare categorie de executanți, în număr foarte mare.

3. Depistarea celor mai calificați artizani pentru executarea muncii care trebuie îndeplinită și mai ales a șefilor, care să stea în fruntea fiecărui atelier; oameni a căror măiestrie să contribuie într-adevăr — prin experiența lor — la realizări perfecte într-un timp cît mai scurt, mai puțin costisitor și mai potrivit cu epoca, mediul etc.

Fiindcă, chiar dacă se desființează atelierele respective ale tuturor teatrelor, totuși nu se poate să nu fie lăsați — la locul de producție al fiecăruia — cîțiva profesioniști care să asiste la ultimele repetiții și să repare în ultimul moment, sau în decursul spectacolelor de zi de zi, alterările survenite accidental sau prin uzură.

În înfrățirea muncii colective a unui teatru, deși orele care trebuiesc prestate sînt fixate și la minimum și la maximum, nu s-a întîmplat nici-

odată că un tovarăș tehnician să refuze să depășească orarul stabilit, atunci cînd se simte nevoia unei mai desăvîrșite puneri la punct, în preajma unei premiere sau a unui spectacol festiv ocazional.

Oamenii sînt întotdeauna prezenți cînd e nevoie. Atelierele sînt în corpul instituției. Mai greu s-ar putea face apel la funcționarii „Decorativei", unde munca trebuie planificată cu exactitate și punctualitate și care nu admite nici întîrziere, nici suplimentare.

Deocamdată discuțiile se poartă cu oarecare întîrziere și greutate asupra eficacității înființării „Decorativei". Multe rezolvări mai stringente își așteaptă rîndul din cauza unor practici birocratice care mai dăinuie. Mi-am notat în capitolul referitor la acest subiect frămîntările pro și contra pentru înființarea „Decorativei". Nădăjduiesc că ele vor rămîne ca însemnări — în paginile *Amintirilor* — fără alt rezultat decît acela dorit de toate teatrele Sfatului Popular.

De bine, de rău Teatrul Municipal izbutise să se descurce, înjghebîndu-și, printre altele, un atelier propriu de croitorie, sub conducerea Suzanei Vasilescu, o bună cunoscătoare în materie de costume de epocă. Ea ne-a fost însă luată și instalată ca șefă la croitoria „Decorativa". Numai Teatrul Național „I. L. Caragiale" a avut posibilitatea de a-și păstra atelierele proprii. Oricîtă bunăvoință ar fi avut, „Decorativa" nu putea, cu mijloacele și personalul de care dispunea, să execute comenzile tuturor teatrelor din țară, al căror număr se mărea mereu și care, toate, se îmbulzeau pentru a obține fie decoruri, fie mobilă, fie costume. Cît timp irosit, cîtă energie am cheltuit alergînd pe la diferitele centre unde se aflau împrăștiate diversele secții ale „Decorativei". Și cîte premiere n-au fost amînate, atît la Municipal cît și la alte teatre, din pricina nelivrărilor în termen a comenzilor.

După o experiență tristă de cîțiva ani, abia către sfîrșitul lui 1955 am reînceput să ne înfiripăm atelierele, străduindu-ne să efectuăm montările prin propriile noastre mijloace.

*

Închizînd această paranteză, mă întorc la repertoriu.

Amintirile se îngrămădesc...

Din cele aproape patruzeci de piese pe care Municipalul le-a reprezentat în intervalul pomenit (1947-1955), noi am căutat să înfățișăm publicului spectator — noului public spectator — lucrări valoroase din întreaga literatură dramatică universală, ca, de pildă: poemul filozofic *Cum vă place* și feeria *Visul unei nopți de vară*, de Shakespeare; *Cîinele grădinarului*, de Lope de Vega; *Don Carlos*, de Schiller; comediile lui Musset *Un capriciu* și *Să nu spui vorbă mare; Nu se știe niciodată*, de B. Shaw. Alternativ cu aceste piese, noi am reprezentat, de asemenea, cu succes, capodoperele clasice ruse: *Pescărușul*, de Cehov și *Pădurea*, de Ostrovski.

În același timp, am acordat întreaga atenție și prețuire cuvenită pieselor din repertoriul sovietic, romînesc și universal, ale căror teme se inspiră din aspectele esențiale ale vieții contemporane — ale măreței și clocotitoarei epoci pe care o trăim și în care vechiul, sub loviturile noului, coboară tot mai adînc în mormîntul istoriei. Astfel, pe scena noastră, ani de-a rîndul au alternat pe afiș, cu lucrările mai sus menționate, piese ca: *Vassa Jeleznova*, de Gorki, *Liubov Iarovaia*, de Treniov, *Învingătorii*, de Cirskov, *Cui i se supune vremea*, de frații Tur și Șeinin, *Două lagăre*, de Iacobson, *Treizeci de arginți*, de Fast, *Doamna Calafova*, de autorul ceh Țach, *Arcul de triumf*, de Baranga, *Lumina de la Ulmi*, de Lovinescu, *Cumpăna*, *Vad Nou*, *Oameni de azi*, *Trei*

generații, *Vlaicu și feciorii lui*, de Lucia Demetrius, *Mitrea Cocor* (dramatizare după romanul lui Mihail Sadoveanu), *Ochiul babei* (dramatizare după basmul lui Creangă) și multe altele, printre care și cîteva piese pentru copii, căci noi am ținut seama și de dorințele micilor spectatori.

Toate acestea îmi răscolesc atîtea amintiri. Retrăiesc și acum bucuria succesului obținut cu piesa *Cui i se supune vremea*, pusă în scenă de Ion Olteanu și în care Dan Nasta realizase, într-un rol de compoziție, o creație de înaltă valoare artistică. Retrăiesc de asemenea bucuria premierei cu piesa *Învingătorii*, montată cu sprijinul regizorului și pictorului scenograf sovietic Kovalenko — spectacol de o măreție zguduitoare și în care actori ca Manta, Septimiu Sever, Geo Barton, Nicolae Sireteanu, au realizat creații minunate! Dar spectacolul cu *Liubov Iarovaia?* Cîtă muncă depusă, cîtă cheltuială de energie, cît entuziasm și dăruire din partea colectivului — dar, mai ales, ce bogăție de conținut în această epopee, care oglindește sacrificiile și eroismul popoarelor Rusiei, pornite să schimbe fața lumii! Cît adevăr și varietate există în această piesă, cît umor și tensiune dramatică în desfășurarea acțiunii ei, de-a lungul căreia se perindă profesori, soldați, preoți, generali, afaceriști, curtezani și politicieni, oameni simpli, eroi și lași — o întreagă umanitate tragică și uneori comică fierbînd în cazanul Marii Revoluții! Ori de cîte ori am stat de vorbă cu vreun spectator, m-a bucurat să constat că piesa i-a plăcut, l-a interesat, l-a emoționat, fiindcă este vie, fiindcă este o fîșie de viață clocotitoare a unui moment crucial din lupta pentru răsturnarea unor nedreptăți de veacuri, pentru așezarea unei vieți mai bune.

Dar *Cîinele grădinarului*, celebra piesă a lui Lope de Vega, care a atins cel mai mare număr de reprezentații din întregul nostru repertoriu? Trei sute de spectacole. Dar *Lumina de la Ulmi*, a lui Horia Lovinescu — piesă a cărei montare

a prilejuit o dîrză bătălie împotriva celor ce porniseră, contra talentatului autor și a lucrării sale, o campanie de denigrare! Alungîndu-i deznădejdea în care-l cufundaseră atacurile violente dezlănțuite împotriva sa, care l-ar fi determinat desigur să renunțe a mai scrie teatru, noi am promovat, cu curaj, piesa — iar publicul spectator a confirmat că dreptatea era de partea noastră și nu a răuvoitorilor tăietori de fire în patru... Dar de montarea acestei piese mă leagă și o altă amintire — anume aceea a promovării, cu aceeași ocazie, a unui nou director de scenă, în persoana lui Dan Nasta, care, absolvent la clasa de regie a Institutului de artă actoricească, după paisprezece ani de actorie, nu găsise încă prilejul de a-și exercita talentul său de regizor. Cu *Lumina de la Ulmi* și, ulterior, cu *Doamna Calafova,* Dan Nasta s-a afirmat pe deplin, pornind pe un drum ascendent de noi succese regizorale.

Dar *Răzvan și Vidra,* capodopera lui Hașdeu, care a oferit colectivului nostru actoricesc și regizorului Olteanu un succes pe care săli arhipline și entuziaste îl subliniază, ori de cîte ori piesa este programată? Dar *Don Carlos, Un capriciu* și *Să nu spui vorbă mare* și piesa *Trei generații* a Luciei Demetrius?

Evocînd munca colectivului nostru, mă simt datoare să menționez un valoros colaborator, ale cărui strădanii, deși „anonime", sînt pentru noi de un neprețuit ajutor, suflerul Petre Popescu.

Petre Popescu, supranumit Popișon — acest apelativ nu este legat de înfățișarea lui fizică, ci constituie o alintare drăgăstoasă din partea noastră — nu este un simplu sufler, profesiune de altfel mult mai grea și însemnată decît sînt înclinați a crede cei ce hotărăsc clasificarea suflerilor în schemele de salarizare. Într-adevăr, ei trebuie seară de seară să urmărească întreg spectacolul, să fie atenți la orice clipă de distracție a actorului, să-l susțină pe acesta atunci cînd este obosit sau suferind și memoria nu-l mai servește

cu promptitudinea cuvenită. Toate acestea Popișon le îndeplinește cu o neîntrecută măiestrie, de peste opt ani de zile, de cînd a intrat în colectivul nostru. Dar nu numai atît: în timpul repetițiilor, cînd frazarea este încîlcită, cînd ideile autorului nu sînt destul de clar tălmăcite de traducător, cînd un începător în arta de a scrie teatru nu izbutește să exprime sentimentele printr-o corespunzătoare alegere a cuvintelor sau cînd vreun actor fără experiență nu pricepe bine subtextul, Popișon nu mai este un simplu „sufler", ci tovarășul subtil și clarvăzător cu care ne sfătuim și ale cărui păreri sînt întotdeauna juste. Fiindcă Popișon este un adevărat om de teatru — deși el își face meseria „în cușcă", în umbră, ajutîndu-ne pe noi să strălucim la lumina rampei.

Cît de departe sîntem acum, de sălile aproape goale din 1947?! O dată cu revoluția culturală pe care o înfăptuiește poporul nostru, zeci și zeci de mii de noi spectatori au fost atrași și continuă a fi atrași cu fiecare an ce se scurge. Oamenii se înghesuie, în prezent, la casa de bilete, iar directorul nostru administrativ a ajuns să fie obligat a organiza, în diminețile cînd biletele se pun în vînzare pentru întreaga săptămînă următoare, un serviciu de ordine cu ajutorul milițienilor! S-a schimbat și se schimbă mentalitatea publicului — dar s-a schimbat și se schimbă și concepțiile actorului... Ce evoluție am cunoscut eu însămi — ce drum am parcurs de la interpretările de odinioară pînă la cele de azi! Nu-mi reneg trecutul de muncă și realizările de dinainte. Nimic nu se clădește pe nisip. Ceea ce a fost, ceea ce am făcut și încercat de-a lungul anilor, constituie un capital de experiență, prețios pentru mine. Totuși, nu pot să nu văd ceea ce sare în ochi, nu pot să nu pricep ceea ce a devenit atît de clar, de evident. Acum cîțiva ani, de exemplu, am ocolit piesa *Lupii și oile*, de Ostrovski. Nu puteam admite să interpretez pe moșiereasa din

piesa acestui mare autor clasic: personajul mi se părea monstruos. Și mi se părea așa, deoarece nu înțelegeam punctul de vedere critic urmărit de autor. Acum joc pe Gurmînjskaia, din *Pădurea*, de același autor, obținînd un mare succes în acest rol tocmai pentru că, după multe strădanii, am izbutit să-l interpretez pe linia critică voită de Ostrovski. N-a fost ușor. Îmi aduc aminte cum la repetițiile cu *Pădurea* m-am sfiit, șovăind să imprim Gurmînjskaiei toată amploarea caracterului ei negativ, toată aviditatea ei de moșiereasă bătrînă, toată severitatea ei față de tînăra nepoată — masca de morală și bună-cuviință sub care-și ascunde viciile senilității. În cele din urmă am înfrînt reticențele din mine, reticențe ce-și aveau rădăcinile în unele prejudecăți tenace — și am intrat în pielea personajului, așa cum l-a văzut și conceput autorul. Cum am prezentat noi *Pădurea* o dovedesc cele peste trei sute de spectacole pe care Municipalul le-a dat cu această piesă pînă-n prezent...

Tot atît de interesantă, sub raportul interpretării, a fost pentru mine și eroina lui Gorki, Vassa Jeleznova, această negustoreasă aprigă, dar muncitoare, inteligentă, activă, luptînd singură, din răsputeri, pentru salvarea firmei amenințate de ruină din pricina beției soțului și a lipsei unui moștenitor capabil să conducă mai departe destinele întreprinderii. Am înțeles că Vassa Jeleznova încarnează capitalismul muribund în luptă cu comunismul întruchipat de personajul Rașelei, interpretat cu talent de Clody Bertola. Năruirea finală a Vassei Jeleznova, prăbușirea ei în lupta necruțătoare cu piedicile de tot felul care o înconjură, simbolizează însăși moartea capitalismului. După cum Gurmînjskaia din *Pădurea* este un exemplar tipic, Vassa, dezumanizată, este însuși capitalismul. Ea este ca un bloc, solid în aparență, care cumpără conștiințele, supune totul puterii banului, orbită de unica-i pasiune: dominația cu ajutorul aurului. Și totuși

această ființă aprigă, care a luptat cîinește o viață întreagă pentru a-și atinge scopurile pecuniare, dovedește o licărire de caldă umanitate prin dragostea pe care o manifestă față de fetița ei Ludmila, o copilă nefericită, săracă cu duhul; pe aceasta, Vassa o iubește, îi vorbește blînd, o mîngîie, vrea s-o bucure, să-i mărească grădinița, singura rază de lumină pentru făptura aceea plăpîndă, nedreptățită de soartă. Împletind cu atîta măiestrie porniri sufletești cu totul contrare în sufletul unei singure ființe omenești, Gorki se dovedește un mare scriitor de teatru.

Am ajuns să prețuiesc la justa lor valoare piesele clasice rusești, să-mi dau seama cum trebuiesc interpretate și să înțeleg menirea socială a acestui repertoriu, abia după vizita ce am făcut-o la Moscova, unde am admirat măiestria actorilor sovietici și strînsa legătură dintre ei și public. Nu pot să nu însemn aci profunda impresie pe care mi-au produs-o artiștii sovietici, pe care i-am văzut jucînd.

*

Știam de la cei ce mai fuseseră în Uniunea Sovietică, că voi vedea și auzi acolo lucruri foarte interesante. Dar nu puteam bănui ce de mari bucurii sufletești și artistice îmi va fi dat să încerc. Abia după sosirea mea la Moscova, abia după cîteva zile petrecute în acest minunat oraș, am început să-mi dau seama cîte aspecte strălucite îmi oferă viața care mă înconjoară: teatre, muzee, clădiri, piețe mărețe și bulevarde largi, parcuri de odihnă pe vaste întinderi și cu nenumărate distracții, atîtea grădini unde se odihnesc oamenii muncii... Apoi minunatul metrou cu pereții acoperiți de marmoră și mozaic, scăldați în lumină, care dă impresia unui adevărat palat: fiecare stație e parcă mai frumoasă decît cealaltă. În sfîrșit, gara pentru îmbarcare și canalul Mos-

cova-Volga, care face din capitala U.R.S.S. un port legat cu cinci mări.

Despre cele văzute doar în treacăt în cîteva zile cît am stat la Moscova, aș putea să vorbesc fără întrerupere ceasuri întregi, fără a izbuti să povestesc decît o mică parte din cîte mi-au trecut pe dinainte. Vizitînd muzee ca Galeriile Tretiakov, Muzeul armatei, Muzeul „Lenin", Muzeul teatrelor etc. îți dai seama de dragostea oamenilor sovietici pentru artă, pentru marile înfăptuiri și pentru eroii care și-au dăruit viața Patriei Socialiste.

Am avut fericirea să văd multe reprezentații teatrale cu piese ca: *Roadele învățăturii, Cadavrul viu, Învierea, Revizorul, Eugènie Grandet, Adevărul e bun, dar norocul e și mai bun, Evgheni Oneghin, Ivan cel Groaznic, Locul cu vad, Kneazul Igor, Mizerabilii, Barbarii, Egor Bulîciov, Vassa Jeleznova, Neuitatul an 1919.* Am avut prilejul să vadă în aceste piese creații extraordinare ale unor artiști ca : Tarasova, Livanov, Orlov, Lukianov, Elanskaia și mulți alții. În fiecare seară cînd noi, membrii delegației, ne adunam după spectacol, susțineam cu toții că reprezentația la care asistasem atunci le întrecea pe cele văzute în ajun : artiștii trăiau rolurile, se identificau cu ele. Măiestria actorilor sovietici este demnă de talentul unor autori ca Ostrovski, Tolstoi, Cehov, Gorki, ale căror opere nemuritoare le interpretează.

Scriitori mari, artiști mari ! Uriașul progres realizat de către poporul sovietic îl simți la fiecare pas. Am adus cu mine în țară amintirea neștearsă a celor văzute, precum și hotărîrea de a aplica roadele unei învățături care ni s-a întipărit adînc în suflet. Ca artistă, am învățat mult din strălucitele exemple date de protagoniștii teatrelor MHAT, Balșoi și Vahtangov. Întrebîndu-mă ce învățăminte se pot desprinde din interpretarea rolurilor la actorii sovietici, voi răspunde prin două cuvinte : dăruire și identificare.

Mă explic. Actorul trebuie să-și prețuiască meseria și să iubească fiecare rol care îi este încredințat spre interpretare. Discuția între rol pozitiv și negativ care s-a creat de curînd în teatrele noastre — sau simpatic și antipatic, cum se spunea mai înainte — nu trebuie să ducă la indiferență, la neglijarea voită față de rol, atunci cînd personajul din piesă făptuiește acțiuni ridicole, dăunătoare, periculoase chiar, pentru bunul mers al colectivității în care el se află.

Am văzut în piesa *Trei surori* o actriță, jucînd rolul Nataliei, în așa fel, încît era cea mai antipatică femeie pe care și-o poate cineva închipui. De la intrarea ei în scenă, ascuțimea glasului, mișcările bruște și agitate, privirile pătrunzătoare, pline de curiozitate și invidie, neastîmpărul întregii ființe, cruzimea care străbătea prin unele replici, totul o făcea asemenea unei vipere, și stîrnea antipatia. Actrița compusese acest rol cu măiestrie. Dacă „surorile" celelalte au provocat lacrimi și simpatie, nu e mai puțin adevărat că publicul a știut să răsplătească, prin aplauze entuziaste, compoziția atît de perfectă a acestei interprete.

Dăruire, conștiinciozitate, studierea temeinică a personajului ca psihic, fizic și situație socială, adaptarea pînă la identificare cu sufletul, gîndul, cu întreaga lui trăire — iată ce am constatat la actorii sovietici ! La noi, adeseori, unii actori refuză să joace roluri negative sau, atunci cînd le joacă, o fac fără plăcere, fără participare completă. E drept că actorii sovietici știu să profite de grimă și perucă, elemente care mi s-au părut de mare folos, reușind să-și schimbe expresia feței, dimensiunile capului și chiar ale ochilor. O perucă cu părul vîlvoi, cu cărare linsă sau înălțată printr-o cută îndemînatic executată, pleoapele micșorate prin acoperirea cu fard și alte multe amănunte — cunoscute și întrebuințate cîteodată și la noi — toate la un loc modificau înfățișarea actorului de la un rol la altul.

M-am oprit asupra acestor detalii fiindcă am avut surpriza de a nu recunoaște pe actorul Rîjov din piesa *Adevărul e bun, dar norocul e și mai bun*, deși îl văzusem mai întîi în filmul cu același titlu, la București, iar apoi într-o seară la Moscova ; întîlnindu-l pe culoarele direcțiunii Teatrului Mic, am făcut cunoștința unui bărbat scund, brun și chel, în locul personajului înalt, foarte gras și blond, din piesă.

S-ar părea că enumerarea acestor procedee ar fi de prisos, deoarece sînt folosite într-o oarecare măsură și la noi. Dar am insistat voit asupra lor, fiindcă alegerea și distribuirea rolurilor se mai face adeseori, în teatrele noastre, după aspectul fizic din viața de toate zilele a actorilor, astfel că ei rămîn încadrați într-un șablon, care le răpește posibilitatea unor creații atît de deosebite ca gen, cum au fost cele constatate la actorii sovietici.

L-am văzut pe actorul Livanov în trei roluri cu totul deosebite : în *Unchiul Vania, Suflete moarte* și *Trei surori*. Dacă n-aș fi consultat programul, nu aș fi putut recunoaște pe actor de la un rol la altul. Același lucru mi s-a întîmplat cu actorul Gribov. În piesa *Roadele învățăturii*, de Tolstoi, există trei roluri de mujici, jucate toate trei de artiști emeriți ai Uniunii. Jucînd unul din aceste roluri, Gribov a compus pe mujicul rus cu naivitate, șiretenie și autenticitate. Același Gribov era de nerecunoscut în *Suflete moarte*, jucînd pe Sobakievici : de fiecare dată era alt personaj, cu alt caracter social, cu altă vîrstă, alte intonații în glas, alte mișcări și cu un joc de priviri în care se oglindeau gîndurile și sentimentele determinate de situațiunile diferite în care se afla : de fiecare dată se identifica total cu caracterul noului erou. Menționez că Gribov fusese muncitor într-o uzină. Pasiunea lui pentru scenă, talentul cu care este înzestrat l-au smuls din mediul în care era și l-au adus pe scena Teatrului MHAT. Trebuie să atrag atenția că uzina unde lucrase era înzestrată cu o

sală și o scenă de teatru, unde muncitorii, ieșind din producție, se străduiesc să organizeze spectacole folositoare, în orele lor de odihnă. (La noi acțiunea aceasta atît de importantă începuse de mai multă vreme ; încă de pe cînd actorul Florin Stroe făcea parte din colectivul Teatrului Municipal și organizase, la uzinele Electromagnetica, un spectacol foarte reușit, la care am asistat cu bucurie înainte de plecarea mea la Moscova. Asemenea spectacole se desfășoară astăzi cu tot mai multă regularitate, cu un elan tineresc al întregului nostru colectiv.)

Nu aș vrea să trec cu vederea pe marea artistă Turcinina. Autoritară, demnă și intransigentă în piesa *Adevărul e bun, dar norocul e și mai bun*, ea a oferit o apariție cu totul opusă în mama din piesa lui Balzac, *Eugènie Grandet*, în care interpreta o femeie bolnavă, aproape incapabilă să susțină o discuție cu zgîrcitul ei bărbat. Blîndă, timidă, duioasă, cu un glas care se înăbușea, cu mișcări din ce în ce mai slabe, mai rare, ea se stingea ca o pasăre, dîndu-și pe nesimțite ultima suflare. Un contrast mai puternic ca între cele două interpretări, rar mi-a fost dat să pot vedea și aprecia. Să mă opresc puțin și asupra lui Egor Bulîciov, interpretat de Lukianov. Urmărind intențiile scriitorului, actorul înfățișează un bărbat cu un fizic plăcut, înalt, în plină maturitate și putere fizică, din primul moment al apariției sale. Atitudine, mers, glas, privire dominatoare, totul inspiră încredere și simpatie față de Egor Bulîciov. Totuși, acest om este numai în aparență sănătos ; în realitate, el este prada cancerului care-l roade fizicește și, în același timp, o victimă conștientă, o pradă a cancerului social în care se complace. Impulsiv, trăind cu servitoarea din casă, atras spre o dragoste incestuoasă față de fiica lui cea mică, înconjurat de o familie în care toți — soție, ginere, fiica mai mare — sînt niște fantoșe lipsite de suflet și demnitate, el acceptă, ca un om înapoiat, să încerce vindecarea bolii sale fi-

zice prin remedii ridicole și dezgustătoare : descîntece și farmece. Într-o scenă violentă, aceea cu cimpoierul Gavrilă, urcat pe masă, cu paharul în mînă, în văzul și auzul întregii familii înspăimîntate, el își strigă disprețul, ura și neputința față de tot ce-l înconjură. Actorul Lukianov a compus acest rol cu o gradație și o artă scenică demnă de cele mai entuziaste aprecieri. Nu s-a dezmințit o clipă, trăind adînc complexul de amănunte prin care Egor Bulîciov ne farmecă, ne îngrozește și ne dezgustă. În cele din urmă, cînd încearcă să urce scara care împarte scena în patru părți, spre a se înălța și a fugi de putregaiul în care se zbate, el alunecă și cade neputincios, slăbit, palid și tremurînd, cu privirea stinsă, prăbușindu-se în brațele unei familii tot atît de păcătoase ca și el. În timpul acesta, sus, sus de tot, în vîrful aceleiași scări pe care el încercase zadarnic s-o urce spre eliberare, fata mai mică, care năzuia tot timpul spre progres, așa cum o arată preocupările ei din conversațiile cu un tînăr student, deschide fereastra podului la etajul cel mai înalt și lasă vîntul să-i fluture părul și vălul de pe cap, dînd drumul, o dată cu acrul proaspăt și regenerator, cîntecului revoluționar al Marseillezei, marș al eliberării omului, al ascensiunii spre progres, spre o viață nouă.

Regie, interpretare, totul era înălțător. Publicul, adunat în fața rampei, rechema pe interpret de nenumărate ori. Faptul acesta nu era întîmplător. La piesa *Trei surori* am văzut o sală plină pînă la refuz. Cei două mii două sute de spectatori în picioare, timp de un sfert de oră, au aclamat pe actori, amestecînd aplauzele cu strigăte de mulțumire: „*Spasiva ! Spasiva!*"

Ne-a fost dat și nouă, actorilor care asistam la acest spectacol, să mergem pe scenă ca să felicităm pe interpreți, exprimînd entuziasmul nostru marilor artiști care jucaseră în seara aceea: Tarasova, Stepanova, Elanskaia, Livanov, Orlov etc.

Nu numai în piese de teatru, dar chiar în balet, artiștii, în special soliștii, nu se mulțumesc să fie

doar perfecți coregrafi, ci în același timp interpretează acțiunea dramatică și comică cu o totală dăruire sufletească, prin mimica și ritmul avîntat al dansului lor. Am văzut patru balete, dar n-aș putea să spun care m-a fermecat mai mult : *Raymonda, Fîntîna din Bacciserai, Macul Roșu* sau *Lacul lebedelor?* De fiecare dată entuziasmul a fost atît de mare, încît unii din noi au fost emoționați pînă la lacrimi.

O ședere la Moscova și Leningrad — chiar numai de douăzeci și două de zile — este totuși atît de bogată în impresii de tot felul, încît nu le poți rezuma într-un spațiu restrîns. Ar mai fi multe de spus, în ceea ce privește latura socială și urbanistică, despre monumente și muzee, despre galeriile de tablouri, despre măreția Kremlinului și despre comorile Ermitajului — și mai ales despre oameni, despre oamenii sovietici.

Purtînd în mine amintirea neștearsă a celor văzute, le voi povesti ori de cîte ori voi avea prilejul, păstrînd dorința vie de a folosi și aplica măcar o mică parte din bogăția de învățăminte și impresii culese cu acest prilej.

*

Iată de ce afirmam mai înainte că astăzi sînt bucuroasă că-mi este dat să interpretez un asemenea repertoriu. Noi, artiștii care mai jucăm încă teatru la o vîrstă înaintată, ne dăm seama cît de mult am crescut în contact cu scriitori ca Ostrovski, Cehov, Gorki. O spun fără modestie. Da: cred că am crescut, deoarece simt această prefacere în mai adînca înțelegere a textelor, în nevoia de a le interpreta în mod critic. Regret că nu am putut să reiau rolul Ranevskaiei, din *Livada cu vișini*. Pe timpul Companiei Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, am jucat această piesă fără nici un succes. Regizorul Soare Z. Soare o văzuse în Germania și insistase s-o monteze la noi.

Din distribuție făceau parte Storin, Maximilian, Manolescu, Tony și cu mine: o pleiadă de directori. Dar subtextul piesei, punctul de vedere critic, din care trebuiau privite personajele, nu ne-au fost atunci destul de clare. Actorii jucau plictisiți. Uneori rîdeau, după cum îmi aduc aminte acum cu mare indignare. Tony juca pe Gaev — și cred că era cel mai bun dintre noi toți. Ranevskaia, interpretată de mine, era o ființă simpatică; o compătimeai pentru pierderea livezii cu vișini, care simboliza viața unei generații care se risipește, se stinge. Dar critica din interpretare lipsea cu desăvîrșire. Acum aș fi jucat rolul cu totul altfel: aș fi scos în evidență inconștiența Ranevskaiei, neputința ei de a se adapta vremurilor noi, egoismul ei orb, care nu-i lăsa posibilitatea de a se preocupa de soarta celor din jurul ei (nici măcar de fiica ei), ca și lipsa oricărei cumpătări în dragostea ei senilă pentru iubitul pe care se duce să-l regăsească la Paris. Consilierul Kovalenko insista ca eu să interpretez acest rol. Eu de asemenea doream foarte mult să-l joc. Beate însă se opunea din cauza vîrstei mele — poate și din cauza aspectului meu fizic — spunînd că dacă eu mă apuc să joc Ranevskaia, e ca și cum dînsa ar interpreta pe Julieta. Și, deoarece, atunci cînd cineva îți spune că ești beat, trebuie să te duci să te culci — în fața acestei opuneri, care mă temeam că este îndreptățită, am renunțat. Am renunțat mai ales că începuse a se discuta prin culise și în afară dacă e bine sau rău să montăm această piesă, dacă mai sînt în stare să interpretez rolul etc. Există încă în teatru, uneori, un obicei urît — bîrfeala anticipată a spectacolelor.

Pătrunzînd în sală, în timpul repetițiilor, actori, prieteni și dușmani comentează producția crudă încă: fiecare își dă părerea după simpatie, invidie sau nepricepere. Cu toate acestea nu se poate, și nici nu e bine a se interzice tuturora pătrunderea în sală. Cîteodată se ivește cîte un om bine intenționat, al cărui sfat poate să aducă o contri-

buție valoroasă. În definitiv, noi jucăm pentru public, sîntem expuși criticii: să o folosim deci fără să ne lăsăm descurajați. Amintirile acestea așternute pe hîrtie au fost poate răscolite de regretul de a nu-mi fi reluat piesa și rolul. Însă nu le-am scris decît pentru a arăta în ce măsură concepția mea asupra interpretării rolurilor a fost ridicată la un alt nivel, prin analiza textelor din punct de vedere critic.

Ne este drag repertoriul de calitate. Dar bucuria de a-l interpreta se amestecă cu mîhnirea de a nu putea să-l programăm mai des. Ca actriță a Teatrului Municipal mă pot declara mulțumită, însă ca directoare bucuria mea este umbrită. Colectivul nostru de actori, tehnicieni și directori se mîndrește, pe drept cuvînt, că instituția noastră este socotită o unitate fruntașă. Eu însă îmi dau seama, pe zi ce trece, cîte probleme sînt încă nerezolvate, cîte sarcini își așteaptă îndeplinirea: conlucrarea cu autorii în vederea încurajării literaturii dramatice originale, promovarea tinerelor elemente, etica și disciplina colectivului, culturalizarea la sate, în fabrici și uzine, prin deplasări care să nu încurce desfășurarea spectacolelor la sediu etc. Și pentru că am pomenit de sediu, se cuvine să menționez că, în ultima vreme, sala teatrului nostru a fost înfrumusețată, scena mărită, iar „buzunarul", meschin ca dimensiuni, a fost prelungit. Cabinele sînt acum luminate și mobilate destul de confortabil, ceea ce înseamnă un mare progres față de grajdurile în care ne îmbrăcam, cînd am debutat în acest teatru „mărginaș". Foaierul teatrului a fost mărit. S-a mai construit o magazie de decoruri. S-a reconstruit scena, au fost refăcute magazia de decoruri, sala de repetiții, cabinele pentru figuranți etc. Sarcina noastră ca directori este să luptăm pentru progresul Teatrului Municipal. Avem doi ocrotitori, doi stăpîni în același timp: Sfatul Popular ne subvenționează, asigurîndu-ne partea financiară necesară producției, dacă nu întotdeauna chiar așa cum

am dori, în orice caz cu multă bunăvoință și înțelegere, iar Ministerul Culturii, prin Direcția teatrelor, ne controlează activitatea artistică. Ambii reclamă, în schimb, dreptul de a fi consultați și ascultați. Goldoni spune că nu e bine să fii „slugă la doi stăpîni". Eu știu însă din experiența celor douăzeci și trei de ani de directorat al teatrului particular că e mai bine cu doi decît cu nici unul, ca să nu fim siliți — cum am fost Tony și cu mine — să ne vindem, adesea, din lucrurile personale pentru a achita salariile pe vară personalului nostru. Dibăcia constă în arta de a-i mulțumi pe amîndoi, căci amîndouă forurile tutelare sînt ale Republicii Populare Romîne, iar interesele lor, la urma urmei, nu se pot bate cap în cap.

Scriind aceste pagini, îmi dau seama că vorbesc de realități prezente, nu numai despre cele de demult. Dar cine nu știe că momentele de astăzi vor însemna, mîine, trecutul ? Stînd de vorbă cu pagina albă de pe biroul meu, mă gîndesc că în acest al 86-lea an de viață, oricare zi poate marca primul punct al trecutului meu. Am început aceste evocări cu debutul meu pe scenă. Le depăn conștient, prelungind firul cît mai mult, pentru ca, aceia care, întîmplător, vor răsfoi mai tîrziu acest volum, să poată afla — dacă vor avea răbdarea — întreaga evoluție a unui caracter, care rămînînd același în esență, s-a transformat însușindu-și atitudinile revoluționare ale timpului său și și-a modificat, în parte, reacțiile.

Uneori, mi se pare că mă depășesc multiplele sarcini care îmi incumbă și că nu voi putea să le îndeplinesc așa cum ar trebui. Mă cuprinde atunci o îndoială și o descurajare, care mă îndeamnă să renunț la atribuțiunile mele directoriale. Cîteodată — de ce să nu fiu sinceră ? — îndur cu greu obligațiunea de a primi unele sfaturi, unele îngrădiri. Cu toate că sînt convinsă că ele pornesc dintr-o intenție binevoitoare, vechiul meu individualism se răzvrătește, părîndu-mi-se că sînt puse la îndo-

ială chiar bunul meu simț și capacitatea de a conduce colectivul. Sînt metode și metode. E bine și frumos să procedăm prin convingere, să luminăm pe toți membrii colectivului, lămurindu-i prin lungi discuții și argumentări; dar, din păcate, nu întotdeauna acești tovarăși se lasă convinși de asemenea argumente: fie că nu înțeleg punctul de vedere al unor asemenea procedee, fie că le consideră o slăbiciune și cred că trebuie să profite de această lipsă de fermitate.

*

Încheind cu amintirile de înainte de 1955 trec acum la diferitele aspecte ale activității mele de după acea perioadă.

Primul capitol este închinat preschimbărilor survenite în colectivul de direcție al Teatrului Municipal, preschimbări care au trebuit înfăptuite prin decizia luată de Beate Fredanov de a se retrage.

Beate manifestase, în nenumărate rînduri, către Ministerul Învățămîntului și Culturii dorința ei de renunțare, arătînd că nu putea îndeplini satisfăcător sarcinile ei multiple, de actriță, codirectoare și profesoară la Institutul de Teatru, și că pe lîngă munca aceasta avea și sarcini familiare destul de grele — o mamă bolnavă, un copil de crescut, o gospodărie de supravegheat. Față de dorința ei repetată, ministerul și cu mine ne-am închinat cu regret. Totuși noi beneficiem încă de sfaturile ei prețioase în consiliul artistic, la analizarea pieselor, la supravegherea repetițiilor...

După cîteva luni am fost nevoită să mă lipsesc și de colaborarea celuilalt membru al colectivului de direcție, Jules Cazaban.

Jules Cazaban este unul din cei mai buni actori ai teatrului romînesc. Juca și mai joacă și acum aproape seară de seară, culegînd aplauzele publicului, care-l iubește și-l admiră. Era pe atunci

membru activ în conducerea Sindicatului artiștilor. Și de cele mai multe ori, cînd îl căutam noi pentru hotărîrile de luat în diferitele probleme ale conducerii Teatrului Municipal, el participa la ședințele Sindicatului. Și, reciproc, cînd îl căuta Sindicatul, Jules era ocupat la teatru. Încît cu același adînc regret ca la Beate, am fost nevoiți, la dorința Sfatului Popular, să renunțăm și la colaborarea în direcție a lui Jules Cazaban.

Atunci am fost întrebată dacă aș primi cooptarea tovarășului Lazăr Vrabie, în locurile devenite vacante. Am răspuns afirmativ cu entuziasm, deoarece avusesem prilejul să apreciez inteligența, spiritul de imparțialitate și cunoștințele teatrale ale lui Lazăr Vrabie.

Știam că dînsul urmase cu succes cursurile de la Conservator, la clasa Mariei Filotti, ca elev talentat și inteligent. Dar de cincisprezece ani Lazăr Vrabie renunțase la o activitate pur profesională, lucrînd în schimb ca activist de partid. Totuși, în această calitate păstrase contactul cu teatrele, prin participarea la toate vizionările spectacolelor și putînd în felul ăsta să dobîndească spiritul critic necesar realizărilor artistice. Personal am avut prilejul să apelez de mai multe ori la ajutorul său imparțial, atunci cînd întîmpinam dificultăți în calea rezolvării unor probleme directoriale.

Am primit deci cu entuziasm cooptarea tovarășului Vrabie Lazăr în postul de director adjunct și mă felicit și astăzi pentru această aprobare, care mi-a adus un ajutor prețios în conducerea Teatrului Municipal.

Care au fost primele realizări ale direcțiunii Teatrului Municipal, începînd din anul 1956?

Întîi, reparația sălii Matei Millo — atît scena cît și magazia de decoruri și cabinele actorilor.

Depozitele de decoruri se aflau, cum se află și acum, într-o magazie de pe cheiul Dîmboviței, în apropierea teatrului, dar nu în *imediata* apropiere, ca să permită schimbările rapide necesare de la act la act. Pentru profani este poate greu

de înțeles de ce schimbările de la act la act atît ale decorurilor cît și a mobilierului necesită o permanentă prezență a unui „buzunar" (așa numim, în limbajul nostru, depoul imediat alăturat scenei, în ambele părți laterale ale ei). De acolo mașiniștii și recuziterii transportă de pe scenă în „buzunar" și invers obiectele ce au devenit inutile, înlocuindu-le pe loc cu cele necesare, într-un timp scurt, reclamat de acțiunea pieselor respective.

Cabinele, deși mult îmbunătățite încă din primii ani ai Teatrului Municipal, erau totuși mult prea puține pentru piesele de mari montări, care alcătuiesc repertoriul nostru, necesitînd un mare număr de actori și o figurație numeroasă.

Scena turnantă era defectuoasă și nu ne puteam folosi de ea. Orga de lumini nu corespundea nici pe departe rolului extrem de important pe care îl îndeplinește în spectacol. De asemenea, orizontul, a cărui înălțime și concavitate nu permitea crearea iluziei de perspectivă, atunci cînd acțiunea necesită montări „în aer liber".

Cu ajutorul investițiilor acordate de Sfatul Popular am pornit la remedierea acestor lipsuri. Nu voi înșira aici timpul pierdut cu proiectările, cu calcularea devizelor, nici întîrzierile care ne-au stat în cale și care ne făceau să ne temem că nu vom izbuti să deschidem stagiunea la data fixată pentru toate teatrele. Totul a fost rezolvat spre binele teatrului.

Avem acum un foaier de repetiții, unde se fac studiile preliminare ale textelor pînă la trecerea pe scenă a piesei a cărei premieră este programată. Avem o instalație de sonorizare, unde actorii își pot controla dicțiunea și calitatea glasurilor. O cameră pentru bibliotecă. Un foaier pentru clubul actorilor, unde interpreții își pot aștepta replicile pînă la intrarea lor pe scenă.

E drept că mai sînt încă multe retușări de făcut: avem numai un singur „buzunar" lateral; orga de lumini mai așteaptă și ea o simțitoare îm-

bunătățire; tehnicienii scenei mai duc lipsa unor ateliere suficient de perfecționate și a unui spațiu în care să se poată declara absolut mulțumiți, în pauzele cînd se odihnesc în timpul actelor.

Am mai vrea să ni se dea posibilitea unor reparații la sală, acolo unde este încă defectuoasă. Pe urmă, scaunele scîrțîie și dăunează spectacolului, supărînd pe spectatori și pe actori.

Totuși, cînd compar Teatrul Municipal din 1947 cu acel din 1960 trebuie să mă declar mulțumită, dar... după obiceiul meu nu hotărîtă să renunț la alte îmbunătățiri, pe care le socotesc necesare, primului teatru orășenesc al Capitalei.

Concomitent cu reparațiile menționate mai sus am început cu strădania pentru căpătarea unui nou sediu, pe lîngă cel din bulevardul Schitul Măgureanu. În sala intitulată Matei Millo am hotărît să montăm numai piesele de mare anvergură, care cer o înscenare mai amplă și unde putem să desfășurăm decoruri care necesită o scenă de mari proporții. Ne trebuia, însă, și un studio, pentru piesele cu montări mai reduse, piese pentru tineret. Dar nu numai aceasta ne-a dictat nevoia imperioasă de a obține o a doua sală. Adevărul era că piesele noastre neepuizate trebuiau menținute în repertoriu, trebuind să facă loc în același timp și pieselor altor autori romîni, care-și așteptau rîndul și dreptul de a fi interpretați și de a-și valorifica munca.

Și atunci, pentru a îmbogăți repertoriul nostru și pentru a realiza cît mai multe spectacole corespunzătoare cerințelor și ale spectatorilor, și ale autorilor, și chiar ale colectivului nostru, ne-am străduit să căpătăm o a doua sală.

Peripețiile achiziționării celei de a doua săli ar putea să pară hazlii pentru cei ce le-ar afla din povestire numai ; uneori am întîmpinat greutăți care ar fi trebuit să mă descurajeze, dacă nu aș fi fost convinsă de necesitatea vitală de a ne exercita munca în condițiuni artistice corespunzătoare nă-

zuințelor și obligațiunilor noastre, de teatru fruntaș al R.P.R.

Vorbind de lupta care a trebuit să o dau pentru dobîndirea unei săli unde să putem crea un studio al Teatrului Municipal, trebuie să arăt că ne-am dat seama de vădita bunăvoință a forurilor noastre conducătoare, care, cu toată dorința de a ne ajuta, au întîmpinat adesea motive peremptorii care se opuneau ca acele săli să fie atribuite Teatrului Municipal, în dauna altor instituții care le aveau în folosință.

Am înțeles cauzele care pledau împotriva dorințelor noastre și, fiindcă eram convinși că stăruind vom căpăta sprijinul autorităților care ne ocroteau, am insistat, și în cele din urmă am izbutit să dobîndim actuala sală din fața Grădinii Icoanei, unde funcționează acum studioul nostru, „Filimon Sîrbu".

Mi-aduc aminte de ședințele de la Ministerul învățămîntului și Culturii, de făgăduielile obținute pentru dobîndirea sălii Excelsior, de studiile și expertizele în vederea întocmirii devizelor pentru transformările necesare acelei săli, care, în situația în care se afla, era cu totul improprie pentru o bună sală de teatru. Totuși, pînă la urmă, sala nu ne-a fost acordată.

Era vacanța de vară. A trebuit să așteptăm timp de o lună de zile ca să reîncepem stăruințele, rugămințile, și am crezut că în sfîrșit eram la capătul luptei noastre, cînd ni s-a spus că putem să luăm sala cinematografului „Filimon Sîrbu", pentru a instala acolo Studioul Teatrului Municipal.

Altă alertă: arhitectul orașului ne interzice folosirea acelei săli, sub cuvînt că ar fi monument istoric. „Cum s-a putut folosi, întreb eu, acest monument istoric pentru cinematograf și nu se poate folosi pentru teatru ?" Alte demersuri, alte cercetări, alte intervenții care să dovedească în cele din urmă că numai clădirea școlii din spatele cinematografului este monument istoric, și că acest cinematograf a fost clădit în urmă de arhitectul Pra-

gher în cu totul alte condiții și cu totul alte cheltuieli decît monumentul istoric din spate.

Dar vacanța de vară trecea, imposibilitatea de a folosi clădirea cinematografului, așa cum era, împiedica activitatea imediată. Au trebuit oarecare transformări, nu principale — deoarece ne-au fost interzise — în vederea unei eventuale întoarceri a folosirii sălii tot ca cinematograf. Dar am tapisat pereții, am refăcut scaunele, am modificat sistemul electric pe scenă, am reparat în măsura posibilităților scena și subsolul ei și cele trei, patru cabine existente, așa ca să creem spații pentru cabinele necesare colectivului de artiști și muncitori, în vederea depunerilor de costume și a mobilierului strict necesar pieselor reprezentate.

Decorurile am crezut că le vom putea adăposti pe scena grădinii Teatrului Tineretului, care construise în grădina școalei alăturate un teatru de vară. Dar iluziile pe care ni le făcusem au fost repede spulberate, deoarece imediat după instalarea noastră în teatru, pompierii au venit și au dispus dărîmarea acelui teatru de vară, care nu prezentase totuși nici un pericol pînă nu am intrat noi în activitate, în sala alăturată. Atunci am început să construim o magazie din bare de fier și am depus acolo decorurile și mobilierul strict necesar, învelindu-le cu prelate. Dar nici pînă acum nu avem asigurarea că nu va fi dărîmată și această magazie, deoarece nu corespunde, ca distanță, cerințelor strict impuse de pompieri. Sînt cîțiva ani de atunci. Lupta noastră pentru o așezare mai practică, mai economică, mai conformă păstrării obligatorie a averii teatrului, această luptă continuă și acum. De cîte ori am astupat și am desfăcut, la cererea pompierilor, unele uși dintre sală și scenă sau dintre scenă și grădinile care înconjoară sala. Pompierii dictează, noi ne supunem de cîte ori își schimbă părerea, pentru că ne dăm seama că dorința lor nu este un capriciu, ci străduința de a evita pericolul de in-

cendiu pentru teatru, pentru spectatori și chiar pentru actori.

Dar, toate aceste tergiversări ne-au condus pînă la începutul stagiunii. Noi nu aveam încă decît sala din Schitu Măgureanu și știam că pînă în luna ianuarie diferitele amenajări ale sălii „Filimon Sîrbu" nu vor fi terminate. Atunci am cerut Sfatului Popular, sub oblăduirea căruia ne aflăm, să folosim teatrul de la Sf. Sava, unde ani de-a rîndul jucase Teatrul Național, montînd piese clasice și feerii. Pe urmă, Teatrul Tineretului avusese acolo o stagiune. De asemenea, Teatrul Evreiesc, care se lupta cu tergiversarea finisării clădirii proprii, ce se construia de ani de zile.

Tot pe scena de la liceul Sf. Sava se perindau diferitele spectacole ale teatrelor venite din provincie pentru a se produce la București. Dar deodată directoarea școlii s-a sezisat, ca de o nenorocire, de proiectul nostru de a veni să jucăm piese clasice, temîndu-se de tulburarea care ar aduce-o un teatru fruntaș al țării, prin intrarea în localul unde, în chiar momentul acela, se perindau spectacolele unor formații ale Sfatului Popular, dînd spectacole de estradă. Și a intervenit directoarea la minister, obținînd interzicerea intrării noastre în sală.

Totuși, cu ajutorul Sfatului Popular am izbutit să obținem sala. Am refăcut scena, acoperind fosa de orchestră și mărind astfel spațiul scenic. Am construit un al doilea plafon sub acel existent, care, fiind prea înalt, pricinuia defectuozitatea acusticii, am reparat lojile, am pus covoare pe jos pentru a înăbuși zgomotul pașilor la intrara spectatorilor, am reparat instalația electrică, cabinele — multe, puține — care existau, și am jucat acolo *Don Carlos* și *Nu se știe niciodată*. Am montat într-un timp record feeria pentru copii *Harap Alb*, apoi *Cocoșelul neascultător* și altele. Jucam deci paralel, din ianuarie, și în sala „Filimon Sîrbu", în sfîrșit terminată, întinzînd activitatea noastră pe trei scene deodată.

Lucrurile însă mergeau destul de greu în sala de la liceul Sf. Sava, pe care o denumisem sala „Ion Creangă". Și acolo construisem, în curtea enormă a liceului, o magazie din bare de fier. Adică am început s-o construim. Directoarea școalei a alergat imediat la pompieri și a cerut demontarea ei. Așa încît noi trebuia să transportăm, zi de zi, decorurile de la depozitul nostru, să le urcăm cu frînghia pînă la scena care era la cîțiva metri înălțime, periclitînd buna stare a mobilierului și a decorurilor transportate în felul acesta.

Mă întreb și acuma, zîmbind, cum nu o supăra pe directoarea școalei intrarea calului cel alb necesar feeriei *Înșiră-te mărgărite*, a poetului Victor Eftimiu, cînd, măreț, urca nechezînd scara de marmoră care ducea din holul instituției la scenă, unde trebuia să transporte pe eroul Făt Frumos, din piesă. Pînă și așezarea garderobei, care o plănuisem în fundul holului, înconjurată de plante verzi, n-a fost pe placul directoarei. Cu greu am instalat-o lîngă intrare, unde publicul putea să răcească cînd își lua hainele după spectacol, ușile care dădeau afară deschizîndu-se în timp ce oamenii își așteptau rîndul să se îmbrace.

Cu toate astea, faima funcționării noastre pe trei scene a stîrnit oarecare regrete din partea altor teatre, cum de pildă era Teatrul Tineretului, care nu avea decît scena pe care joacă acuma (în dosul Poștei). A intervenit la Sfat pentru dobîndirea scenei de la Sf. Sava, iar noi am cedat-o, fiindcă neputînd să căpătăm posturi în plus în schemă, ne-am dat seama că nu avem dreptul să folosim pînă la istovire colectivul nostru de actori și tehnicieni.

În cele din urmă, nu știu din ce motive, Teatrul Tineretului nu s-a putut instala în acea sală, iar noi am rămas cu cele două sedii : „Matei Millo" și „Filimon Sîrbu".

În aceste două săli, colectivul nostru s-a modificat în nenumărate rînduri, prin plecări sau angajări, nu de prea mare importanță, nici ca număr

nici ca valoare. Adaug la sfîrșitul volumului lista — an de an — a actorilor, așa cum am făcut și la prima ediție, pînă la 1955, arătînd numele celor plecați și celor veniți. Nu întotdeauna ne-au fost indiferente unele plecări, dar, cum dragoste cu de-a sila nu se poate, am renunțat la colaborarea unor artiști cărora le deschisesem brațele cu dragoste, cu entuziasm, cu căldură. Și după primele momente de dureroasă uimire am renunțat să le oferim ocazia de a-și mai valorifica talentele pe scena Teatrului Municipal. Și totuși, atunci cînd ne întîlnim ne întindem mîna frățește, căci în definitiv cu toții sîntem actori într-un regim democrat-popular, care ne ocrotește și ne ajută din toate punctele de vedere ; cu totul altfel decît atunci cînd diferitele teatre particulare funcționau în mod vremelnic, cele mai multe dintre ele neasigurînd, ca astăzi, artiștilor angajați anual, leafă fixă, ocrotire socială în policlinici, în spitale, plata pe timpul concediilor, pe lîngă ajutorul artistic asigurat o dată cu supravegherea repertoriului, care să nu mai fie bazat pe exploatarea bănească, ci pe ridicarea nivelului artistico-politico-social al actorului, astăzi atît de prețuit ca cetățean.

Între timp au intervenit și alte evenimente însemnate pentru mine, nu numai din punct de vedere al importanței artistice. Primul a fost călătoria la Varșovia, la Festivalul Tineretului. Eram membru reprezentativ al delegației trimisă de minister la acel festival, unde m-am dus dornică să cunosc manifestările noastre și ale celorlalte țări. A fost pentru mine un prilej din cele mai plăcute de a vizita frumosul oraș așezat pe malul Vistulei, de a vizita muzeele, grădinile și mai ales cartierele în reconstrucție ale orașului, victimă a bombardamentelor naziste din timpul războiului.

Și dacă din pricina scurtului timp pe care l-am petrecut la Varșovia n-am avut prilejul să asist la spectacole de mare amploare, afară de acelea date în grădini și parcuri, luminate în mod feeric, în schimb am avut ocazia să apreciez bunăvoința și

perfecta organizare a Policlinicii de Stat, în care am fost internată, în mod vremelnic, în urma unei gripe ușoare, intervenită pe neașteptate. Răcisem dintr-o neglijență vestimentară a mea. La hotelul de prim-rang la care ședeam, doctorița, care avea cabinet medical în incinta hotelului, s-a alarmat văzînd că nu-mi scade temperatura și, aflînd că sînt o artistă a poporului venită în delegație, m-a transportat la policlinică, unde am fost tratată ca un personaj de mare vază de către autoritățile poloneze, care m-au și vizitat, împreună cu ambasadorul romîn de pe atunci. Rezultatul a fost că a trebuit să părăsesc Varșovia, fără să mai pot lua parte la festivități, deoarece guvernul nostru trimisese un avion special, care să mă transporte — fără escală — la București, unde am sosit sănătoasă, ușor jenată de vîlva pe care o stîrnisem fără voia mea.

O altă călătorie, de rîndul ăsta mai amplă și folositoare, a fost călătoria mea la Londra și Edimburgh, la al XII-lea Festival Internațional de Teatru de la Edimburgh, în 1957.

Am plecat cu avionul la 22 august și am sosit a doua zi, seara, la Londra. Zborul deasupra metropolei a fost de neuitat, desfășurîndu-se pe o întindere ce părea interminabilă, acoperită de un cer albastru închis și presărat cu scînteierea a mii și mii de lumini, răspîndite în lungi șiruri, acoperind suprafața Londrei, ca o feerie de pietre scumpe, pe o întindere de kilometri și kilometri, cuprinzînd multiplele cartiere londoneze cu suburbiile legate de capitală și de împrejurimile cu o populație densă ca un furnicar.

Dar sosirea pe aeroport n-a fost din cele mai plăcute. Delegația noastră n-a primit, îndată, dreptul să iasă din aeroport. A trebuit să așteptăm. Eu, mai nerăbdătoare, începusem să-mi manifest nemulțumirea. Mi-aduc aminte că Moni Ghelerter, care făcea parte din delegație împreună cu muzicienii Feldman și Bobescu, căutau să-mi potolească enervarea pe care mi-o stîrnise oprirea noastră, destul de îndelungată, în aeroport. Mai cu seamă

că întrezărisem la celălalt capăt al coridorului delegația ambasadei romîne, care venise să ne primească cu flori. Nici ei nu puteau veni spre noi, nici noi spre ei. În sfîrșit, după un timp care poate mie mi s-a părut interminabil, ni s-au înmînat pașapoartele, am trecut la iscălirea lor în fața cîtorva funcționari și ne-am lămurit asupra rostului acelei așteptări prelungite. Anume : la Londra este interzisă intrarea oricărui străin care ar veni pentru ocuparea vreunui post, adică a cuiva care ar putea să ocupe o funcție, lipsind pe careva din populațiunea Londrei de posibilitatea unei munci remunerate. Cînd autoritățile de la aeroport s-au convins, cercetînd actele, că noi eram doar în treacăt la Londra, mergînd la Festivalul Internațional de la Edimburgh, ne-au dat drumul să plecăm și în sfîrșit am sosit la ambasadă. Acolo se sărbătoarea ziua de 23 August, eram în țara noastră. Fusesem așteptați pentru a lua parte la recepția închinată marelui eveniment.

Apoi, sfătuindu-ne cu toții, am căzut de acord că era mai nimerit să plecăm chiar în aceeași seară cu trenul la Edimburgh, pentru ca, sosind dimineața, să putem să profităm încă de o zi pe care am fi pierdut-o dacă așteptam plecarea cu avionul pe ziua de 24, la ora tîrzie cînd avea loc decolarea avionului de la Londra la Edimburgh. Zis și făcut. Ne-am instalat în vagonul care deși nu avea o aparență luxoasă, era astfel organizat încît confortul cel mai perfect ne-a oferit o odihnă plăcută, cu *breakfast*-ul cel de dimineață, cu apă caldă, lumină lîngă cușetă, în sfîrșit, totul, spre marea noastră mulțumire. Dar la Edimburgh o mică decepție. Camerele reținute la hotel de către ambasadă, nu mai erau disponibile. Din cauza întîrzierii noastre, fuseseră puse la dispoziția altor pasageri. Totuși, municipalitatea avusese grijă ca în vederea supraaglomerației care se îngrămădea la Festival să rețină, contra cost, locuințe confortabile în unele vile de la marginea Edimburghului. Am fost deci cazați la o locuință particulară. M-a impresionat cu-

răţenia, politeţea şi confortul din acele pensiuni, în care gazda, la început cam speriată, ne-a primit totuşi pe urmă cu deplină amabilitate, dîndu-ne în acelaşi timp tot ajutorul pentru a ne descurca în modul cel mai rapid şi mai practic cu posibilităţile de transport, ca să ne putem duce de la vilă în centrul oraşului şi în toate locurile care erau de vizitat şi de admirat.

Pentru o evocare mai precisă şi în acelaşi timp mai scurtă a impresiilor culese în timpul călătoriei mele în Marea Britanie voi transcrie aici parte din însemnările publicate în ziarul *Scînteia* la scurt timp după întoarcerea în ţară. Fiind mai proaspăt întipărite în amintire vor putea să fie mai exacte :

Am putut să vizitez pitoreasca Scoţie, în a cărei capitală, Edimburgh, am asistat la Festivalul Artistic Internaţional care se repetă periodic de doisprezece ani de zile.

Aici, la Edimburgh, am trăit momente de mare desfătare artistică deoarece — datorită grijii cu care a fost alcătuit Festivalul, ni s-au oferit spectacole de teatru, de operă, concerte, balet, expoziţii de artă, recitaluri de cea mai înaltă calitate. Desigur, ca actor, m-au interesat mai ales spectacolele de teatru. Între altele am văzut *Nekrasov*, de J.P. Sartre, *Un om distins*, de Gansenclever, *The Hidden King (Regele ascuns)*, de Johnatan Griffin, autor dramatic care cunoaşte patria noastră, pe care a vizitat-o înainte de război şi despre care ne-a vorbit cu multă căldură. Aplaudînd din toată inima creaţia unor interpreţi şi regizori excelenţi, am apreciat — în multe din spectacolele la care am asistat — eforturile artistice, căutări interesante în domeniul punerii în scenă şi al folosirii electricităţii ca mijloc de amplificare a momentelor dramatice şi de prescurtare a duratei unui spectacol, fără a ştirbi cu nimic textul iniţial. Lumina de scenă a avut în aceste spectacole o funcţie importantă, contribuind la crearea atmosferei şi a iluziei scenice : pauzele au fost suprimate cu

scopul de a nu întrerupe firul acțiunii, de a nu sparge atmosfera creată, și în timp ce într-o parte a scenei continuau să joace, în cealaltă parte — cufundată în întuneric — se efectuau schimbări de decor, care, apoi, de cele mai multe ori, grație și efectelor de lumină, folosite cu artă, reușeau să sugereze spectatorilor schimbarea locului acțiunii etc. Uneori, așa cum mi s-a părut la spectacolul cu piesa *The Hidden King*, această simplificare nu servește prea mult punerii în scenă. Singurul avantaj este faptul că atenția principală este îndreptată asupra jocului actoricesc.

Am ascultat la Edimburgh *Elixirul dragostei*, de Donizzetti, interpretat de ansamblul Operei Scala din Milano. M-a impresionat nu numai perfecțiunea și amploarea vocilor, dar și jocul expresiv al tenorului și al baritonului. Am vizitat apoi expoziția *Monnet*, la care a participat și țara noastră cu un tablou — portretul familiei Doncieuze din Colecția Simu (Muzeul de artă RPR) și am ascultat — într-o tăcere religioasă, după care au izbucnit aplauze furtunoase — pe marele actor John Gielgould, care a dat un recital din piesele lui Shakespeare, trecînd de la Romeo la Macbeth și alternînd cele mai frumoase sonete ale marelui poet cu fragmente din *Regele Lear*, *Iuliu Cesar* etc.

Ca spectacole de balet am urmărit: *Silfidele* de Chopin, *Femeia mută*, după o nuvelă de Anatole France, *Lebăda neagră*, de Puccini și *Petruška*, de Stravinski. L-am văzut pe marele actor francez Jean Louis Barrault, care a fost foarte apreciat de publicul scoțian.

Înainte de a trece la evocarea vizitei noastre la Londra, vreau să pomenesc de conferința pe care am ținut-o — în limba engleză — la radio Edimburgh, în care am vorbit despre țara noastră, încă nu destul de cunoscută pe atunci — în 1957 — pe tărîmul artistic-cultural.

Fusesem întrebată, la o recepție, dată de municipalitatea orașului — dacă în Romînia noi auzisem despre Shakespeare ! Alătur aci textul romî-

nesc, traducere din limba engleză, în care amintesc de titlurile operelor shakespeareane jucate pe diferitele scene din capitala noastră și din provincie. „Dragi ascultători, dați-mi voie mai întîi să mă prezint : sînt actriță și concomitent directoare de teatru. Cariera mea teatrală începe în 1898. Cum vedeți însemnează un total de aproape șaizeci de ani, în decursul cărora mi-am închinat întreaga activitate teatrului. Călăuză în această dăruire, către scenă, mi-au fost scriitorii, romancierii, poeții, nuveliștii, și mai ales autorii de piese din paginile cărora am învățat să cunosc umanitatea și am căpătat dorința să dau viață prin grai și mișcare — în limitele posibilităților mele — unuia sau altuia din personajele înfățișate în scris de maeștrii condeiului, atît de numeroși și de diferențiați, cărora le păstrez recunoștință eternă. Pot însă să afirm că personajele din fresca shakespeareană cîntăresc în mare parte în balanța educației mele teatrale. Am jucat în unele piese de Shakespeare, pe altele le-am înscenat la teatrul de sub direcția mea și le-am prețuit văzîndu-le jucate pe scenele din București.

Soțul meu, excelentul actor Tony Bulandra, a jucat și a montat la teatrul de sub direcția noastră : *Hamlet, Romeo, Negustătorul din Veneția, Visul unei nopți de vară, Cum vă place, Femeia îndărătnică, Comedia încurcăturilor, Regele Lear* și alte piese cărora le fac concurență operele interpretate pe alte scene romînești : *Furtuna, Nevestele vesele din Windsor, Mult zgomot pentru nimic, Macbeth,* opere primite întotdeauna cu entuziasm din partea publicului, care umple sălile pînă la refuz.

Prețuirea lui Shakespeare în Romînia este din nou manifestată printr-o recentă traducere a întregii opere a marelui autor, traducere încredințată celor mai buni scriitori romîni și cunoscători, bine aleși, ai limbii engleze. Aceste traduceri se tipăresc din nou în ediții alese, ca să poată fi puse la îndemîna tuturor spre o cunoaștere mai temeinică. De altfel și filmele englezești sînt așteptate și ur-

mărite cu nesaț de întreg publicul bucureștean. Laurence Olivier și soția sa Vivian Leigh, cunoscuți prin filmele *Hamlet* și *Richard al III-lea*, sînt tot atît de populari pe lîngă publicul romînesc ca și cei mai prețuiți actori romîni. Tot astfel pot afirma și despre numele a cîtorva actori mari, care fac fala teatrului englez, Ellen Terry, Marry Tempest, John Gielgould, Edith Evans și alții, cunoscuți din activitatea lor trecută sau mai apropiată și din recenziile urmărite cu interes de către actorii și literații romîni.

Urmînd cu citarea autorilor cunoscuți ne oprim asupra cunoașterei lui Galsworthy, deocamdată numai prin două piese : *Justice* și *Society*. Numele lui B. Shaw apare mereu pe afișele teatrului romînesc, cu piesele *Profesiunea Doamnei Warren, Nu se știe niciodată, Sfînta Ioana, Pygmalion* etc. etc."

Mai departe, tot la recepția de care am pomenit, am recitat invitaților municipalității — pe englezește — sonetul lui Shakespeare în care zeul amorului — „Copilul Cupidon" — „*The little Love Good*", cum îi spune poetul — este victima unei farse pe care i-o fac niște nimfe șăgalnice în timp ce zeul amorului adormise uitînd lîngă el tolba cu săgețile care pricinuiesc întîmplările amoroase.

Prin aceste două mici exemplificări, sper că auditorii recepției și ai radioului au aflat că romînii cunosc pe Shakespeare și limba marelui Will.

Vreau să termin această evocare a serilor de artă petrecute la Edimburgh, rezervînd cîteva rînduri admirației mele pentru frumoasa Scoție, pentru armonia acestui oraș, înconjurat de dealuri împădurite, oraș modern, cu magazine elegante, cu străzi largi și drepte ca niște bulevarde. Aici, într-un cadru pitoresc, am luat parte la un *garden party* oferit de primarul orașului și de distinsa sa soție. De altfel, cu o seară înainte, întreaga delegație fusesem oaspeții acestui demnitar. Iar la plecare, o deosebită atenție din partea lordului Pro-

vost (președintele) : ne-a invitat să iscălim în cartea de aur a orașului.

De aci am plecat la Londra, cealaltă țintă a călătoriei noastre. Nu știam cum să împărțim mai bine timpul extrem de scurt (opt zile numai), ca să vedem cît mai multe spectacole, în special cele de la Stratford pe Avon unde se reprezentau majoritatea pieselor lui Shakespeare — și în același timp să putem răspunde tuturor invitațiilor calde, care ne veneau din partea legației noastre, sau a conducerii teatrelor engleze, care ne-au organizat întîlniri cu marea actriță Edith Evans și cu alți actori de seamă.

Ca și la Edimburgh, la Londra delegația noastră s-a bucurat de o primire prietenească. Numeroși oameni de teatru și gazetari ne-au cerut, cu interes, amănunte despre țara noastră, despre mișcarea teatrală de la noi. Cînd m-am înapoiat la București am avut bucuria să primesc o scrisoare din partea interpretului principal din piesa *The Hidden King*, pe care îl felicitasem după spectacol pentru creația sa de o rară măiestrie artistică. Îmi amintesc că acolo, la Edimburgh, l-am întrebat pe acest talentat actor care-i sînt proiectele de viitor. Mi-a răspuns, dînd din umeri : „Cine știe ? Să văd ce o să găsesc"... Într-adevăr în Anglia, ca și în toate țările capitaliste, nu e ca la noi. Actorii nu au salarii asigurate și concedii plătite. Fiind angajați numai pentru un anumit rol, ziua de mîine constituie o problemă pentru foarte mulți dintre ei. Printre spectacolele pe care le-am vizionat cu admirație, am avut bucuria să asist la unul în care marele actor Laurence Olivier s-a întrecut pe sine însuși, în *The Entertainer (Măscăriciul)* de tînărul dramaturg John Olsborne. Acest autor care avea pe atunci numai douăzeci și șapte de ani, obținea cel mai mare succes la Londra cu piesa *Look back in amgerer (Retrospecție mînioasă)*, jucată de actori tineri, într-o interpretare atît de realistă, de simplă și de convingătoare, încît de multe ori uiți dacă e teatru sau viață ade-

vărată. Bineînțeles că prin asta nu vreau să spun că patina artistică este absentă. Insist numai asupra lipsei de convenționalism, relevînd totodată finisajul caracterizării personajelor.

La Stratford am văzut *Regele Ioan*, de Shakespeare și am regretat că a fost imposibil să căpătăm bilete la celelalte spectacole, afluența fiind atît de mare încît a trebuit să renunțăm la multe reprezentații — deși în Anglia costul biletelor e mult mai mare decît în Romînia. A trebuit să ne mulțumim să aducem omagiile noastre lăcașului de veci al lui Shakespeare și am păsit pragul casei în care a trăit marele scriitor și care este păstrată cu evlavie de localnici. Aceștia își fac o sfîntă datorie din comemorarea anuală a marelui poet și dramaturg.

Cel ce cutreieră Londra este încîntat de frumusețea și întinderea parcurilor — Hyde Park, Green Park, Regent'Park, Kensington Garden, apoi malurile Tamisei, unde te poți odihni după ce ai vizitat străvechi clădiri istorice, ca bătrîna Tower, închisoare istorică, un fel de Bastille din capitala Franței. Amintesc apoi, deși în treacăt, de marea sală de concerte Albert Hall.

Interesantă și instructivă, călătoria noastră în Marea Britanie ne-a îngăduit să cunoaștem diferite aspecte ale teatrului dintr-o țară în care arta dramatică are vechi și glorioase tradiții. Asemenea vizite, ca și schimburile culturale dintre țările noastre sînt foarte necesare și folositoare. Ele constituie expresia dorinței de cunoaștere reciprocă și de prietenie între popoare, atît de puternică astăzi.

Cu acest gînd plecasem spre Anglia și călătoria noastră l-a confirmat pe deplin.

Uneori îmi amintesc cu drag de această scurtă vizită în Marea Britanie. Și atunci răsfoiesc cu plăcere cîteva programe ale Festivalului Internațional de la Edimburgh și de la spectacolele londoneze. Îmi amintesc de amabilitatea marei actrițe Edith Evans, pe care am aplaudat-o în rolul prin-

cipal al spectacolului *The Chalk Garden*, piesă pusă în scenă de John Gielgould.

Marea actriță mi-a și dăruit volumul respectiv, cu o dedicație prietenească a ei.

În sfîrșit, am multe amintiri plăcute din această călătorie. Eram încă la Edimburgh, în ziua de 28 august, cînd am primit o felicitare telegrafică din partea ambasadorului nostru la Londra, care aflase că la acea dată împlineam vîrsta de 84 de ani. Mi-a trimis cu această ocazie calde urări de prosperitate și succese, și un dar: o pudrieră de aur, avînd pe unul din capacele exterioare o reproducere, în email colorat, a orașului Edimburgh.

Deoarece folosesc des pudriera revăd mereu Edimburgul și frumoasele zile petrecute în Marea Britanie.

Dar, cu toată mulțumirea încercată în acele cîteva zile de ședere în Marea Britanie, nu puteam înlătura dorul de țară, dorul de teatrul nostru. La 15 septembrie urma să se deschidă stagiunea — și s-a deschis.

Mulțumită străduinței colectivului artistic și tehnic, care a lucrat intens sub conducerea și la îndemnul directorului-adjunct Lazăr Vrabie, au fost învinse dificultăți de necrezut, reparațiile nefiind definitiv terminate pînă în ajunul zilei în care era fixată deschiderea stagiunii.

Dar, repet, colectivul teatrului nu s-a dezmințit nici de astă dată. Dimpotrivă, s-a străduit și a izbutit ca publicul să poată asista în ziua fixată la primul spectacol al noii stagiuni: o lucrare originală, piesa *Horia*, de Mihail Davidoglu. Și am avut grijă în stagiunile care au urmat să ne alcătuim repertoriul dînd prioritate încurajării dramaturgiei romînești.

Repertoriul unui teatru este cartea sa de vizită. Este oglinda activității sale, a profilului cu care își înscrie în contemporaneitate maturitatea artistică și socială.

*

Repertoriul de după 1955 — dată la care încheiasem în prima ediție lista pieselor reprezentate la Teatrul Municipal — s-a îmbogățit între 1956-1960 cu un număr apreciabil de lucrări dramatice originale, cu cîteva piese cu un conținut social valoros, alese din literatura străină, și cu opere din literatura universală.

Dacă ne aruncăm ochii asupra tabloului unde sînt înscrise — la anexa cărții — piesele jucate, relevăm următoarele titluri : *Horia*, de Mihail Davidoglu, *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul*, de Victor Bîrlădeanu, *Hanul de la răscruce*, de Horia Lovinescu, *Harap Alb*, dramatizare după o nuvelă de I. Creangă, *Cinstea noastră cea de toate zilele*, de Al. I. Ștefănescu, *Vlaicu și feciorii lui* și *Trei generații*, de Lucia Demetrius, *Take, Ianke și Cadîr*, de Victor Ion Popa, *Dacă vei fi întrebat*, de Dorel Dorian — în total nouă piese noi în perioada 1956-1959. Așteaptă rîndul să treacă pe scenă două piese: *Secunda 58*, de Dorel Dorian și *Explozie întîrziată*, de Paul Everac, ambele premiate de Ministerul Învățămîntului și Culturii, după ce fuseseră definitivate prin munca autorilor cu secretariatul literar al Teatrului Municipal. Actualmente, conducerea teatrului, după largi și entuziaste discuții cu secretariatul literar și cu consiliul artistic, convocînd și pe autor a hotărît să pregătească piesa *Întoarcerea*, de Mihai Beniuc.

Este a douăsprezecea piesă din dramaturgia romînească căreia eforturile și dragostea Teatrului Municipal îi pun la dispoziție munca sa în colectiv — și într-un interval relativ scurt.

Între timp, secretariatul literar al teatrului a mai lucrat cu autorul N. Mavrodin la două piese, la o altă piesă a Erastiei Peretz... Mai avem contracte semnate cu cunoscuții scriitori Titus Popovici și Eugen Barbu.

Concluzia evidentă a celor arătate mai sus este preocuparea îndeplinirii uneia din îndatoririle

primordiale ale conducerii: importanța care trebuie acordată dezvoltării dramaturgiei romînești.

Chiar dacă, din diferite motive obiective, nu toate aceste piese au putut să atingă un număr prea mare de reprezentații, cum a izbutit de exemplu piesa *Trei generații*, de Lucia Demetrius, care s-a jucat pînă acum de peste trei sute de ori, în interval de trei ani consecutivi, sau *Take, Ianke și Cadîr*, care atinge cifra de patru sute de spectacole, totalul de piese înscrise pînă acum și a celor trei la care lucrează actualmente colectivul teatrului — toată această preocupare se înscrie spre mîndria noastră în fruntea realizărilor lăudabile ale Teatrului Municipal.

Două piese clasice rusești — *Livada cu vișini* și *Azilul de noapte* — montate fiecare cu decoruri și distribuții noi, cu noi viziuni regizorale — completează balansa alcătuirii repertoriului dintre 1956-1960, la care ne mîndrim să adăugăm reprezentațiile următoarelor piese sovietice: *Omul cu arma*, *Uraganul*, *Pîine și trandafiri*, *Liubov Iarovaia* și *Învingătorii*. Aceste două din urmă au rămas în repertoriul nostru permanent încă înainte de 1956.

Învățătoarea, *Esop*, *Moartea unui comis voiajor*, *Nebuna din Chaillot*, *Sfînta Ioana*, *Mamouret* fac parte din grupul pieselor ale căror teme satirice și moralizatoare au pledat pentru montarea lor pe scena Teatrului Municipal.

Însemnările acestea le-am făcut în luna februarie 1960, adică abia la începutul acestui an — care ne va mai rezerva desigur surprize.

E drept că Teatrul Municipal joacă pe două scene, așa încît numărul reprezentațiilor se împarte la fiecare din ele. Dar colectivul este unul singur și nu destul de numeros ca să nu afirm — fără teamă de a fi dezmințită — că avem o echipă de actori maturi și de tineri talentați, dar insuficienți. Totuși ne avîntăm la o muncă

foarte intensă. Muncă ce oglindește perspectiva socială a repertoriului nostru, în care piesele prezintă conflicte care arată, unele, necesitățile transformării unor poziții învechite de viață, cum este în *Trei generații* situațiunea femeii în societatea de pînă ieri, sau în *Vlaicu și feciorii lui* evoluția treptată și atracția de neînvins a lui Vlaicu către colectivizare, prin rezultatele pozitive ale muncii din gospodăria colectivă, la care participă și fiii săi. Sau: acuzarea orînduirii burgheze de către neobositul magistrat Barbu Dragomir prin stăruitoarea anchetare a crimei comise de către ucigașul burghez asupra muncitorului Vancea. Sau: caracterul pozitiv al omului din popor în *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul,* cînd intervenția acestuia o smulge pe dansatoare de sub influența nefastă a gangsterului, atrăgînd-o spre o viață de muncă artistică, de dăruire sufletească, alături de masa oamenilor muncii.

În fiecare din piesele pe care le-am programat, am intenționat să găsim sensul educativ al subtextului. Și cred că se poate deslușI de pe acum o creștere vădită a maturizării dramaturgiei noastre realist-socialiste. Fără falsă modestie, vreau să menționez faptul că, de unde pînă acum cîțiva ani, cu greu puteam să găsim piese romînești jucabile, astăzi avem de unde alege, aș putea spune chiar din belșug. Autorii romîni vin spre noi cu încredere.

De curînd am înscris în repertoriul nostru piesa *Întoarcerea*, de Mihai Beniuc, piesă care oglindește frămîntările istorice revoluționare ale patriei noastre din preajma anilor 1940 pînă la actualitatea imediată.

M-a uimit întotdeauna bogăția repertoriului revoluționar al dramaturgiei sovietice. Și regretam lipsa unui autor romîn care să atace această importantă latură a istoriei patriei noastre. Odinioară Hașdeu, Delavrancea, au scris piese de

mare suflu patriotic. Literatura noastră nouă așteaptă încă asemenea piese.

Mihai Beniuc este printre primii care se înscriu — după cîte știu — în fruntea acelora pe care îi preocupă oglindirea năzuințelor revoluționare din ultimul deceniu. Știu că pentru asemenea subiecte este foarte necesară perspectiva prin care să se poată reliefa faptele și consecințele lor. De aceea și prețuim atît de mult inițiativa autorului piesei *Întoarcerea*, și ne-am bucurat că a încredințat montarea ei Teatrului Municipal.

La titlurile de piese pe care le-am ales pentru a definitiva echilibrarea repertoriului nostru, mă mîndresc să adaug acel al capodoperei shakespeareane *Hamlet*. Am cugetat mult înainte de a îndrăzni să montăm această piesă. Mă temeam ca nu cumva echilibrarea dorită să nu fie în defavoarea scopului urmărit. Dar amintindu-mi proverbul care spune „Dacă nu riști nimic, nu poți căpăta nimic", am dat la o parte îndoielile și m-am lăsat atrasă de neprețuibilele avantaje ale muncii pentru rezolvarea dificultăților pe care le întrezăream la gîndul de a oferi colectivului nostru prilejul de a-și pune la încercare și de a-și crește nivelul artistic, muncind la interpretarea unei măreți opere clasice.

Sub semnul acestei răspunderi am hotărît să montăm legendara operă *Hamlet*. Legendară, fiindcă va rămîne în veci nemuritoare. Generație după generație de actori și regizori vor fi ademenite să-și ascută forțele artistice, tocindu-și darurile înnăscute, punînd la contribuție sensibilitatea și intelectualitatea firească sau achiziționată, prin muncă și stăruință, pentru a-și însuși și reda frămîntările, filozofia, poezia și umanitatea și toate pasiunile omenești, înmănucheate în această capodoperă shakespeareană, cea mai mare dintre capodoperile genialului scriitor.

A încerca să interpretezi piesa *Hamlet* înseamnă o mare îndrăzneală. Trebuie curaj, muncă fără preget. Dar trebuie și dragoste pentru toate

adevărurile pe care le conține, pentru frumusețile pe care le exprimă. Mai trebuie să te apropii cu evlavie de durerile care sîngerează și cu sfială dureroasă pentru răsplata ce biciuiește patimile dezlănțuite și instinctele criminale.

În colectivul Teatrului Municipal este un actor care a muncit întotdeauna cu disciplină și devotament, realizînd compoziții studiate pînă în cele mai mici amănunte. Cult, ambițios, muncitor, talentat, Cristofor Etterle a contribuit alături de tovarășii săi la bunul renume al Teatrului Municipal.

Etterle își dorea în palmaresul personajelor interpretate de el, înscrierea unui mare rol clasic. Înțelegînd aspirațiile acestui prim-actor — alături de alți corifei ai Teatrului Municipal — direcțiunea teatrului îl distribuise în rolul regelui Filip din piesa *Don Carlos*. Între timp componența colectivului nostru artistic s-a modificat și am fost nevoiți să-i cerem lui Etterle să cedeze rolul în favoarea unui nou angajat, iar el a primit — cu un perfect spirit de disciplină — să interpreteze pe fiul lui Filip, pe Don Carlos, și în urmă numai a revenit la Filip, cînd direcțiunea teatrului l-a distribuit iarăși — cînd a avut nevoie — în rolul Filip, pe care l-a interpretat cu măiestria corespunzătoare personajului.

Și în Don Carlos, Etterle a dăruit nervosului și ambițiosului moștenitor al tronului Spaniei, plastica, avîntul tineresc, revolta alternativ exprimată cu supunerea, cu fierbințile rugăciuni și zadarnicile mărturisiri de dragoste filială.

Publicul nu i-a prețuit calitatea interpretării sale la nivelul realizării urmărite. Vina este că publicul ne cunoaște prea de-aproape și de ani de zile vine în contact direct în afară de scenă chiar, cu fiecare dintre noi. Actorului nu trebuie să-i fie cunoscute de către public nici vîrsta, nici defectele omenești, pe care artificiile scenice le pot înlătura, mai cu seamă prin spațiul dintre scenă și sală.

În sfîrșit, mă simțeam datoare să răsplătesc devotamentul lui Forry și să-i ofer ocazia de a interpreta un rol la nivelul calităților sale de om și de mare actor.

Dar nu numai dorința de a-l prețui pe el m-a îndemnat să înscriu în repertoriul nostru *Hamlet*. Am vrut, după cum am mai spus, să avem o piesă la studiul căreia să se antreneze tinerii noștri actori și să rămînă în repertoriul teatrului, an după an, îmbunătățind treptat lipsurile regizorale ale montării și ale interpretărilor.

De la început s-au ivit nenumărate dificultăți și multe critici asupra distribuirii a diferiți actori în rolurile capitale sau ale acelor de importanță mai secundară.

Foarte multe critici au fost justificate. Unele greșeli ale reprezentației au fost pe urmă remediate — în parte.

Multe aplauze la scenă deschisă au subliniat frumusețea textului și reușita interpretării atunci cînd actorul a emoționat auditorul prin transmiterea propriei sale emoții.

Dar trebuie să adaug aci cîteva reflecții relative la interpretarea lui Hamlet de către fruntașul nostru actor Forry Etterle. În privința lui Etterle și a interpretării sale pot să afirm, cu toată sinceritatea, că el a obținut succese mult mai categorice în nenumărate alte roluri jucate în Compania Bulandra, sau în propriul său teatru, „Teatrul Nostru", ca asociat cu Dina Cocea, sau în actualul Teatru Municipal — decît acum, în Hamlet. Vreau să spun că, pe lîngă cronicarii noștri, Etterle nu a izbutit să-și atragă simpatia și înțelegerea care ar fi meritat-o dragostea și dăruirea sa față de acest personaj atît de complex — precum și munca uriașă pe care a depus-o pentru a realiza pe deplin zbuciumul prințului Danemarcei. Publicul nu s-a lăsat însă influențat de cronicile aspre, care au subliniat neizbutirea parțială a interpretării și a întregului spectacol, cu prima echipă a Teatrului Mu-

nicipal. Cincizeci de reprezentații cu săli arhipline au răsplătit elanul meritoriu al artistului, trecînd peste unele ușoare deficiențe ale interpretării sale. Fiindcă într-adevăr Forry Etterle nu a fost cel mai bun Hamlet dintre nenumăraţii Hamleți pe care i-au văzut publicul și cronicarii noștri. Dar Etterle este un artist. A realizat momentele de care s-a putut apropia mai mult prin inteligența, cultura și experiența sa. Și asta înseamnă foarte mult în cariera unui actor.

Am făcut rău că am cutezat să montăm o asemenea bogată lucrare din care putem să învățăm atît de multe?

Dacă nu ar fi decît realizarea rolului Ofeliei de către Ileana Predescu, așa cum a izbutit să-l joace tînăra actriță a Teatrului Municipal, și încă ar trebui să-i mulțumim ei și regizorului Ion Olteanu, care a ghicit în talentul Ilenei Predescu posibilitatea distribuirii ei într-un rol de un gen cu totul altul decît acel în care jucase pînă atunci, în *Învățătoarea*, *Profesiunea doamnei Warren*, *Pădurea*. Poate că în rolul fetiței aproape inconștiente și slabă la minte din *Vassa Jeleznova*, Ileana Predescu lăsase să se întrevadă o nuanță a talentului său. Îmi amintesc cum Ileana spunea că nu crede că rolul Ofeliei îi convine și cum nu credea că-l va putea juca. Noi actorii ne înșelăm adesea asupra posibilităților noastre, uneori exagerăm într-un sens sau altul.

Septimiu Sever, în rolul Regele, mi-a amintit de creația sa într-un alt rol negativ, acel al lui Iarovoi, din *Liubov Iarovaia*. În general Septimiu Sever interpretase roluri de eroi simpatici: Lavrov din *Învingătorii*, de Cirskov, Marchizul de Posa din *Don Carlos*, Ciastlicev din *Pădurea* etc. Prin fizicul său luminos și impunător, el este parcă menit să se consacre numai rolurilor care să-i atragă simpatia și a publicului și a celorlalte personaje din piesă. De rîndul ăsta — la fel ca și în Iarovoi — actorul a izbutit să îmbine unele calități fizice atrăgătoare cu masca bestială a

criminalului avid pînă la nesaț, pînă la omor și adulter.

De-a lungul unor repetiții care au însemnat un studiu de aproape un an de zile, mulți alți actori au beneficiat de sfaturile regizorului Ion Olteanu.

Nu uit, că doar îmi spicuiesc aci amintiri, nu uit marea deficiență a decorurilor și nepotrivirea lor cu risipa ametitoare a bogăției costumelor. Contrastul acela era cu atît mai evident cu cît cadrul medieval al unor stînci în care păreau săpate scările ce ocupau spațiul scenic din dreapta și stînga scenei, reducea locul liber central la proporții nepotrivite părților laterale. Totuși, nici acum nu am modificat încă montarea inițială. De ce? Din motive obiective, care nu au nici o legătură cu arta. Ele sînt de resort financiar și de ordinul timpului.

Liviu Ciulei a fost inițial decoratorul care a conceput montarea încă de pe cînd intenționase să facă și regia piesei. Ocupat însă cu regia de film a lăsat pe colaboratorul său obișnuit — Bortnovski — să conducă lucrarea. Acesta din urmă nu și-a însușit modificările ce ar fi trebuit să fie făcute și regizorul Olteanu s-a zbătut cum a putut să prezinte opera *Hamlet* în decorația ce i-a fost oferită.

Bătăliile artistice sînt foarte interesante, mai cu seamă dacă rezultatele lor sînt îmbucurătoare. Acesta a fost cazul cu piesa *Hamlet*, care s-a reprezentat cu a doua echipă a Teatrului Municipal, în seara de marți, 16 februarie 1960, cînd a obținut un succes mulțumitor, atît ca regie cît și ca interpretare.

De ce spun că consider munca cu a doua echipă ca o bătălie? Fiindcă în realitate am întîmpinat multă neîncredere în vederea distribuirii rolurilor și în privința decorării spectacolului. Regizorul Ion Olteanu nu fusese de acord cu scările acelea, care în prima versiune ocupau aproape în întregime spațiul scenic și care se desfășurau, în palat sau la cimitir, sau pe meterezele unde

Lucia Sturdza Bulandra în *Vassa Jeleznova*, de Maxim Gorki

Lucia Sturdza Bulandra în *Cetatea sfărîmată*, împreună cu Iulian Necşulescu, Marcela Rusu şi Emil Botta

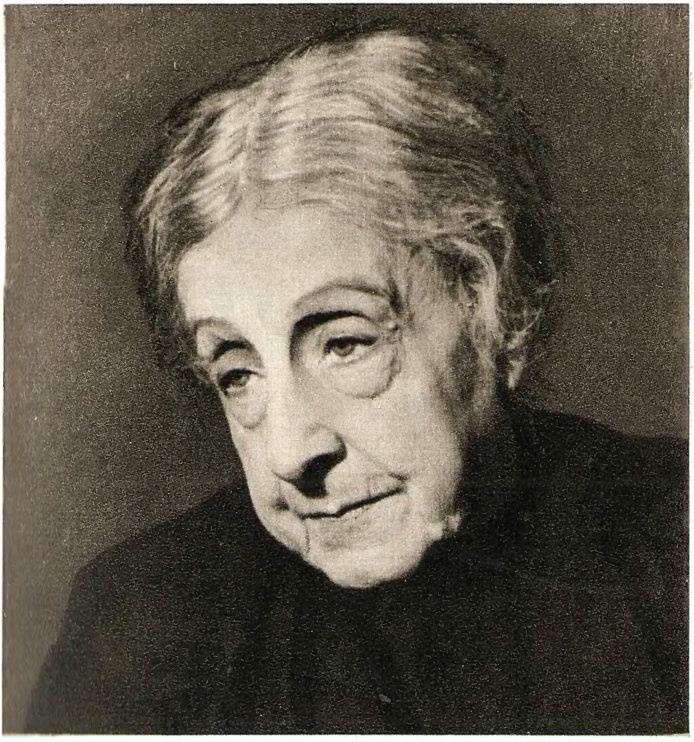
în *Cetatea sfărîmată*, de Horia Lovinescu

Lucia Sturdza Bulandra în *Pădurea*, de N. A. Ostrovski, cu V. Florescu

Lucia Sturdza Bulandra, împreună cu N. Cerkasov, Artist al poporului al U.R.S.S., în cabină, după un spectacol cu *Pădurea*

Lucia Sturdza Bulandra în *Doamna Calafora*, de Țach

În *Arcul de triumf*, de Aurel Baranga



Lucia Sturdza Bulandra în *Mamouret*,
de Jean Sarment

apare umbra defunctului rege etc. Monotonia decorului fix și greoi apăsa asupra întregului spectacol, nepermițînd — prin masivitatea sa — nici luminilor reflectoarelor să pătrundă în diferitele puncte ale scenei unde se petrece acțiunea și creînd o atmosferă morbidă care acoperea ca un văl toate clipele de poezie, de filozofie, de gingășie chiar, care trebuie totuși să străbată prin sumbra dramă hamletiană.

Decorul fusese pus în lucru după concepția lui Liviu Ciulei, care inițial trebuia să fie regizorul spectacolului. Olteanu, preluînd montarea piesei, a fost nevoit să-l accepte. Însă, nefiind convins — sau poate că în cele din urmă a crezut că se poate adapta viziunii lui Ciulei... dintr-un motiv sau altul el s-a luptat cu dificultățile arătate crezînd că le poate totuși rezolva. Nu le-a rezolvat decît parțial.

Tot regizorul Olteanu s-a străduit în urmă, timp de un an, cu a doua echipă, în rolurile următoare: Hamlet — Vasile Hulubei, Regina — Zoe Anghel, Regele — Mircea Baștа, Laerte — Vasile Florescu. Singură Ofelia nu a fost dublată, cum spunem noi, Olteanu refuzînd orice altă dublură. Cu timpul se va face totuși o încercare și pentru rolul Ofelia. Deoarece, după cum am spus-o, piesa *Hamlet* trebuie să fie un exercițiu de antrenament pentru tineret.

Succesul deci a fost obținut. Nu voi spune că a fost un triumf, după cum s-ar putea crede în urma aplauzelor furtunoase care au subliniat și subliniază la fiecare spectacol, cele mai multe pasaje jucate de noii interpreți. Tovarășii mai tineri, care știau cu cîtă greutate fuseseră admiși să se prezinte în spectacol, componenții celei de a doua echipe, își manifestau sincer, dar cam zgomotos entuziasmul. Totuși spectacolul a plăcut și Hamlet împreună cu partenerii săi au dovedit reale calități. Chiar Mircea Baștа — interpretul Regelui — care de ani de zile își face ucenicia în tot felul de roluri mici, a jucat foarte

mulțumitor. Și dacă i-a lipsit uneori autoritatea personajului și ținuta unui rege ca acel pe care trebuia să-l personifice, faptul era explicabil prin rangul artistic pe care-l ocupase ani de-a rîndul, în aprecierea diferiților regizori care nu îndrăzniseră să-i încredințeze roluri de prestanță și de mare importanță, și, din aceeași pricină, prin propria sa timiditate.

Important este însă faptul că Olteanu, echipa tineretului și „încăpățînarea" mea — am izbutit cu toții să dovedim că Teatrul Municipal este un teatru unde se poate munci cu spor.

Amintiri... Amintiri...

Am citit multe dări de seamă despre *Hamlet*. Am vizionat cîteva spectacole *Hamlet*. Dintre acestea, unele îl înfățișau pe erou sub aspectul unui tînăr nefericit, melancolic, bolnav mintal, altele, perfect echilibrat, filozofînd discursiv asupra destinului său de „om al Renașterii" în căutarea adevărului, zbătîndu-se în mrejele criminale ale unui unchi ucigaș, lacom de putere, stăpînit de pofte pătimașe, senzuale...

„Prea multă minte strică", spune Griboedov. Prea mulți învățați au încărcat acest personaj cu savantele păreri prin care fiecare vrea să pară mai subtil decît altul în caracterizarea misteriosului prinț al Danemarcei.

Cine este Hamlet? Un student care trăind departe de țara sa primește vestea morții tatălui său și, pînă să sosească spre a lua parte la înmormîntare, află că regina — care îi este mamă — s-a și căsătorit cu fratele decedatului rege și soț — tatăl lui Hamlet, numai după o lună sau două.

Această căsătorie precipitată provoacă o reacțiune firească — cred eu — a fiului dispărutului în condiții misterioase: durere, uimire, scîrbă, nedumerire, bănuială, cercetarea ciudățeniilor pe care le întîmpină la fiecare pas, precipitîndu-se cu o rapiditate de neînțeles... toate îl înspăimîntă și îl fac să se îndoiască de el însuși și de toți cei

ce-l înconjoară... îl trădează... și Polonius, și Rosenkrantz, și Guildenstern... și Ofelia, pe care o iubea pătimaș, și ea îl minte, îl face să se prefacă el însuși...

Ca să afle adevărul, Hamlet se preface nebun... vesel fără rost... crud și răzbunător cînd se vede încolțit cîinește... El se teme pînă și de închipuirea lui... Dar e atît de stăpîn pe judecata sa încît construiește o capcană — o piesă — în care îl prinde pe rege. Apoi o amenință și o roagă stăruitor pe mama sa să renunțe la patul adulterin etc.

Să mai stăruiesc asupra înțelepciunii cu care Hamlet trasează perceptele actoricești cu atîta preciziune? E drept că aci Shakespeare vorbește prin gura lui Hamlet. Dar genialul Will nu le-ar fi atribuit lui Hamlet dacă ar fi avut intenția să ni-l înfățișeze ca un om slab la minte.

Am văzut foarte mulți Hamleți: pe John Gielgould cînd avea cincizeci de ani, pe un altul gros și ușor astmatic, pe scena teatrului de la Stratford pe Avon, locul natal al lui Shakespeare; pe Moïssi, melancolic și dulceag, pe Aristide Demetriade, călcînd pe urmele marelui actor albanez... Au mai jucat la București maestrul Nottara și Grigore Manolescu, mai de mult, și pe care nu i-am apucat. Au mai jucat tot la Național Vraca, Valentineanu, Calboreanu, pe care nu i-am văzut, fiind însămi ocupată sau în turneu. L-au mai interpretat și Tony Bulandra și Ion Manolescu.

Tony l-a studiat cu Paul Gusty și l-a interpretat atunci foarte bine pe scena Teatrului Național. A doua oară directorul de scenă Soare Z. Soare a imprimat piesei o altă directivă. Nici Tony, nici Ion Manolescu, atunci directori în Compania Bulandra-Maxmilian-Manolescu-Storin, jucînd rolul alternativ, nu au reușit să prezinte cu deplină măiestrie pe Hamlet.

Îmi aduc aminte că eu jucam pe regina, nu mai știu cine interpreta pe rege. Dar nu am uitat

faptul că regele și regina, intrînd maiestuos în costume de gală, mergeam să ne așezăm pe cușca suflerului, cu spatele la public, astfel ca Hamlet, urmărind reacțiunile de pe obrazul regelui, să poată să se prezinte cu fața la public. Un adevărat caraghioslîc.

Multe năzbîtii mai scornesc și regizorii uneori, în goană după inovații!

În rezumat, rolul este atît de încărcat cu nuanțe intelectuale și sufletești, personajul este prezentat în atît de variate ipostaze, încît orice actor — conștient de misiunea sa artistică — poate să-l abordeze, însușindu-și unele din laturile personajului, după mult studiu și cu multă îndrăzneală.

Și în Uniunea Sovietică, astăzi, rolul este interpretat, pe diferitele scene, de actori și mai vîrstnici și mai tineri. Nimeni nu-i condamnă, după cum nici la noi oamenii de bun-simț nu vor aduce învinuiri artiștilor care se dăruiesc cu elan, unor concepții atît de grele.

Un tînăr actor, Cozorici — care în *Cei din urmă*, a lui Gorki, a creionat o mare compoziție, a încercat și el acum cîțiva ani să joace pe Hamlet. Nu a fost decît o încercare — fără prea mare succes — dar nici o cădere lamentabilă. Cred, dimpotrivă, că i-a fost un studiu folositor, de care trebuie să se fi resimțit — chiar fără să-și dea seama — în munca lui artistică de mai tîrziu.

Spun: cred, fiindcă nu-l cunosc personal și nu l-am mai văzut decît la concursul tineretului, în rolul pe care l-a interpretat cu multă măiestrie.

Atunci de ce să nu încerce și tinerii din falanga Teatrului Municipal — pe riscurile lor și a direcției teatrului — studiul rolului care le va ridica nivelul artistic ?

Cred că nu am făcut rău să programăm în repertoriul nostru permanent rolul Hamlet.

Și-mi rezerv plăcerea să montez în stagiunea viitoare o altă mare piesă a lui Shakespeare.

Printre amintirile cărora vreau să le fac loc în volumul consacrat ultimilor spicuiri din ca-

riera mea de actriță și directoare, un spațiu — de proporții relativ reduse, dar totuși de oarecare însemnătate pentru mine — îl ocupă reprezentarea în premieră a piesei *Mamouret*, de Jean Sarment.

Jucată cu succes în două reprize, la Paris, în 1941 și în 1943, piesa fusese dedicată — după cum ne informează chiar autorul — celor două bunici ale lui: Virginie și Celine.

Modelele după care scriitorul și-a construit personajul bătrînei trebuie să fi fost vii și simpatice, uneori cam ridicole, dar înduioșătoare. Senilitatea este patinată cu discretă evlavie, iar sensibilitatea și inteligența bătrînei doamne farmecă prin o combativitate justificată atunci cînd bunica apără dreptul la viață și la dragoste al nepoatei sale.

Ea nu a uitat — după cum spune în text — că „toată viața ei nu a fost decît o lungă slujbă penibilă". Ocrotindu-și nepoata ea îi stă pavăză împotriva lăcomiei, autorității și a venalității familiei Mouret.

Cu hotărîre de neclintit, maica Mamouret deschide celor doi îndrăgostiți — nepoata și iubitul ei — calea spre fericire, spre libertate și dragoste.

Dar nu numai personajul bunicii mi s-a părut interesant cînd m-am oprit asupra intenției de a înscrie piesa *Mamouret* în repertoriul Teatrului Municipal. Directoarea teatrului a văzut, pe lîngă rolul ce se potrivea mijloacelor sale actoricești, și rostul reprezentării piesei al cărei subtext biciuiește cu putere imoralitatea venală și stupizenia îngîmfării reprezentanților acelei familii.

M-a mai atras necesitatea montării pitorescului peisaj în care se petrece acțiunea.

M-am gîndit și la măiestria cu care costumiera noastră va trebui să îmbrace numeroasa figurație care reprezintă provincialismul pretențios și ridicol al familiei Mouret. Știam că printre hainele orășenești va trebui să strălucească prospețimea

costumelor tineretului de la țară, din comuna franțuzească St. Viaud.

În sfîrșit, mai era și faptul că nu mă mai puteam teme că mi s-ar reproșa, la vîrsta mea înaintată, alegerea nepotrivită a unui rol : personajul bunicii sărbătorite împlinește 106 ani.

Succesul a fost mare de tot. Un adevărat triumf.

Nu mai interpretasem nici un rol nou de la *Nebuna din Chaillot*, jucată în 1958. Reluarea acelei piese întîmpina dificultăți: înlocuiri de roluri — unii interpreți nemaifiind disponibili din diferite motive — implicau lungi repetiții pentru repunerea la punct a spectacolului.

Și fiindcă am ajuns vrînd-nevrînd la capătul unui lung drum al activității artistice începută în 1898, mă cuprinsese melancolia și neastîmpărul caracteristic tuturor actorilor în general, și de rîndul ăsta și pentru mine în mod special.

Fusesem obișnuită să muncesc neîntrerupt și să mă știu apreciată de public. Resimțeam dureros rugina care amenința să se așternă peste ultima perioadă a carierei mele. Bucuria înscrierii în repertoriul nostru a piesei *Mamouret* izbutise să mă liniștească. Însă bucuria a fost de scurtă durată. Mă zbăteam de cîtva timp, pradă unor crize de ficat atît de dese și de dureroase, încît a trebuit să mă supun unei grave operații. Mă resemnasem fără prea multă mîhnire. O durere fizică nu înseamnă nimic pe lîngă suferința acută care se abate asupra unui actor, care, atunci cînd se crede încă în plenitudinea forțelor sale, se vede exclus de la îndeplinirea lor.

Dar am ieșit învingătoare din această hazardată încercare. Mai doritoare ca oricînd să-mi reiau activitatea, am întîmpinat numai bunăvoință, devotament și dragoste din partea colectivului Teatrului Municipal. La sfîrșitul spectacolului-premieră mi se pregătise o manifestație plină de căldură, cu aplauze furtunoase din partea publicului, a tovarășilor din colectiv și a codirectorului

meu din conducerea Teatrului Municipal, Lazăr Vrabie.

Nu știam cum să răspund mai pe deplin aplauzelor care nu mai conteneau. În general mă simt stingherită cînd trebuie să mă înclin la rampă, în fața spectatorilor. Nu că n-aș prețui aplauzele și că lipsa lor nu ar însemna pentru mine, ca și pentru oricare actor, dovada că nu aș fi izbutit să transmit nici emoția, nici mesajul rolului și al piesei. Spun că mă simt stingherită, fiindcă mi se pare că simpla ploconire nu transmite destul publicului bucuria mea de a-l fi emoționat și interesat.

Și dacă manifestarea de atunci a fost atît de amplă, eu am înțeles că ea prețuia revenirea pe scenă, după o pauză de aproape patru luni — în care sănătatea îmi fusese serios primejduită — a artistei poporului și a directoarei, care timp de doisprezece ani a stat de veghe la conducerea Teatrului Municipal.

În intervalul celor patru luni de lipsă de activitate se uitaseră toate motivele de supărare pricinuite de dîrzenia directoarei și se adunaseră prilejuri de simpatie pentru artista și profesoara care fusese alături de colectiv ca o soră mai mare, ca o mamă, cu toată dragostea și vigoarea unui temperament încă nedoborît de întîmplări potrivnice.

Iată ce a însemnat pentru mine în seara de 23 ianuarie reprezentația piesei *Mamouret*.

Și de ce nu aș înscrie după acest succes unele din frămîntările mele actoricești cărora pot acum să le fac loc în paginile Amintirilor.

Doream de mult să interpretez un personaj de un gen opus aceluia în care mă prezentasem ani de-a rîndul.

Mă interesa să mă prezint în fața publicului cu o compoziție care să nu amintească pe nici unul din rolurile de cochetă, de femeie autoritară, cu origine burgheză etc., pe care le jucasem ani de-a rîndul.

Mă tenta interpretarea rolului Pelaghia Vlasov din piesa *Mama*, după romanul lui Maxim Gorki. Toată vacanța mea din vara 1958-1959 o petrecusem cugetînd asupra detaliilor compoziției în care mă vedeam interpretînd, pentru prima dată, o femeie din popor, o mamă, o ființă incultă, în care se trezește treptat ecoul revoluționar din acea vreme, cînd proletariatul năpăstuit pornea la cucerirea drepturilor omului. Mă vedeam umilă, sărăcăcios înveșmîntată, dar dîrză în participarea la revoluția ce se contura și creștea încet, dar sigur.

Întîi, dorința mea a fost primită cu entuziasm. Care au fost apoi motivele care s-au opus la înfăptuirea dorită de mine nu am putut să le deslușesc. Dar m-au durut cumplit. Toată stagiunea 1958-1959 a fost un coșmar pentru mine și s-a soldat prin îmbolnăvire.

Totuși, nefiind obișnuită să cedez fără luptă, am căutat cîteva alte piese și le-am oferit spre a fi alese. Zarul a căzut pe piesa lui Jean Sarment, *Mamouret*.

Întrunind toate sufragiile, piesa a fost montată. Succesul din 23 ianuarie a compensat întrucîtva regretele ce le avusesem cînd am văzut că nu mi-a fost îngăduit să fac ce doream, adică să dau viață unei compoziții în care lunga mea experiență întrevedea portretizarea pe viu a unui personaj mai interesant, din punct de vedere al măiestriei actoricești, decît acelea de pe lista atîtor interpretări pe o linie mai mult sau mai puțin asemănătoare ca gen.

Și fiindcă gîndurile acestea fac parte din frămîntări trecute — deși destul de recente încă — am socotit că merită să le încredințez un locșor în *Amintiri*, mai cu seamă după succesul de la premiera piesei.

Am datoria să transcriu aci liniile de pe cartea de vizită, prinsă pe un coș de flori trimis de Sfatul Popular al Capitalei : „Vă transmite cele mai sincere felicitări pentru deosebita Dv. cre-

ație artistică, vă urează mari succese în nobila Dv. meserie de artistă și conducătoare a *primei scene a capitalei*". Cartea de vizită era trimisă cu mențiunea : „Sfatul Popular al Capitalei R.P.R., Comitetul Executiv și Secțiunea Culturală — artistei poporului Lucia Sturdza Bulandra".

Am transcris dedicația trimisă o dată cu florile, fiindcă de azi-dimineață, 29 ianuarie 1960, am fost întrebată dacă am primit cartea de vizită și dacă am citit cuvintele ce fuseseră scrise cu mîna pe acel carton.

Am înțeles intenția binevoitoare. Și eu și colectivul Teatrului Municipal ne simțim adesea micșorați în aprecierile despre munca noastră, cînd se vorbește de Teatrul Național sub titulatura „prima noastră scenă".

Cuvintele de pe cartea de vizită „prima scenă a capitalei" au desigur menirea să recunoască și să prețuiască efortul artistic al colectivului Teatrului Municipal și al directoarei sale. Și de aceea le-am adăugat ca o evocare a momentelor emoționante de la premiera spectacolului cu piesa *Mamouret*.

Un alt succes, al piesei *Azilul de noapte* — a cărei premieră a fost dată pe ziua de 30 ianuarie 1960 — după un interval de numai opt zile după premiera cu *Mamouret*, merită să fie înscris în analele Teatrului Municipal.

Montarea piesei *Azilul de noapte* este însoțită de o latură anecdotică, interesantă prin repetarea competiției care s-a desfășurat în jurul înscrierii a trei opere diferite în repertoriul a două teatre : Naționalul și Municipalul.

După cedarea de către noi, în favoarea Teatrului Național, a pieselor *Aristocrații*, *A treia, patetica* și *Douăsprezece scaune*, a intervenit și suprapunerea *Azilului de noapte*.

Cedarea către Teatrul Național a dreptului de a interpreta piesele citate mai sus, am făcut-o din respect și condescendență pentru prima noastră scenă. Mai ales că eram convinsă că în vastul re-

pertoriu al marii noastre țări vecine putem să alegem și să culegem numeroase opere valoroase, fără să intrăm în conflict cu conducerea Teatrului Național.

Dar cu toată dorința noastră de a evita neînțelegeri cu alte teatre, nu le-am putut ocoli.

În 1959 începusem studiul piesei *Azilul de noapte*, al lui Maxim Gorki. După aproximativ două luni de analiză a personajelor și a perspectivei sociale a piesei, colectivul actoricesc împreună cu directorul de scenă trecuseră la repetiții, în decorul constituit, în calitate de scenograf, de Liviu Ciulei, care era și regizorul piesei.

Decorul nu era încă finisat definitiv ca, culoare, lumină, mișcare. Și, deodată, Liviu Ciulei a fost chemat să monteze un film de mare importanță, pentru o însemnată dată din trecutul apropiat al istoriei patriei noastre.

Am arătat celor ce ne cereau pe conducătorul repetițiilor că lipsa lui trebuia să însemne amînarea premierei, dar că insistam asupra aparteneței piesei la care colectivul nostru muncise cu dragoste.

Ni s-au dat atunci asigurări că *Azilul de noapte* rămîne în repertoriul nostru. Stagiunea trecută s-a încheiat fără ca directorul de scenă să-și fi putut termina filmul și să reia repetițiile piesei.

Și deodată, la începutul stagiunii în curs, 1959-1960, aflăm că direcția Teatrului Național a programat pentru aceeași stagiune înscrierea piesei în repertoriul său și a făcut distribuția rolurilor.

La protestările noastre am căpătat răspunsuri vagi, nesatisfăcătoare : că în definitiv faptul că Teatrul Național intenționează să monteze piesa nu înseamnă o piedică pentru noi și că sîntem liberi să ne luăm la întrecere.

În cele din urmă, după o luptă aprigă, am căpătat satisfacție și, în momentul cînd Liviu Ciulei a terminat munca cu filmul, am reînceput repetițiile la *Azilul de noapte*.

Piesa mai poartă și titlul *La fund*, care sugerează ideea că personajele s-au dat la fund. Decorul lui Liviu Ciulei creează atmosfera de înfundare, această coborîre de la lumină în azilul întunecat în care se adăpostesc ființele dezumanizate, căzute „la fund".

De această patetică operă a lui Gorki mă leagă amintirea impresionantei interpretări a rolului Baronul de către Tony Bulandra. Infamanta rostogolire la fund a ticălosului nobil era trăită de interpret cu un spirit critic tot atît de ascuțit ca și biciuitoarea satiră a autorului.

Diferența dintre dezumanizații ticăloși ai lui Pogodin și acei ai lui Gorki constă în faptul că Pogodin arată posibila redresare a celor decăzuți, pe cînd Gorki îi satirizează fără milă.

Dar satira este și ea moralizatoare și poate să aibă și ea efecte educatoare, obținute prin dezgustul și oroarea inspirată de comportarea abjectă sau ridicolă a ființelor căzute „la fund".

În sfîrșit, în seara de 30 ianuarie 1960 *Azilul de noapte* a fost jucat pe scena studioului nostru „Filimon Sîrbu". Triumful obținut de regizor și interpreți a răsplătit din plin încrederea și eforturile noastre.

E drept că și distribuția excepțională a înlesnit reușita spectacolului. Fruntașii teatrului, Jules Cazaban, Ciubotărașu, Etterle, Ionescu Gion, Clody Bertola, Tantzi Cocea, Petrică Gheorghiu, B. Dabija, alături de Ana Negreanu, Lucia Mara și mulți alții, au entuziasmat sala, care izbucnea mereu în aplauze la scenă deschisă.

Concentrarea în muncă fusese cu atît mai intensă, cu cît repetițiile de la studiou se făceau concomitent cu acelea de la sala „Matei Millo", unde cu opt zile înainte — la 23 ianuarie — colectivul nostru se prezentase în premieră cu piesa *Mamouret*, care, după cum spunem în limbajul nostru teatral, fusese „o lovitură".

Țin să adaug că nu întîmplător am programat în premieră cele două piese, *Mamouret* și *Azilul*

de noapte la intervale atît de scurte. Ne-am gîndit la aspectele ambelor, care, amîndouă moralizatoare în fapt, în aparență puteau fi judecate după criterii diferite.

Una, *Mamouret*, cum s-a și spus — o piesuță franțuzească, amuzantă, spumoasă, decorativă etc. Unora dintre cei mulți, care au umplut sălile pînă la refuz și au ovaționat pe interpreți, le-a scăpat din vedere lecția dată de autor egoiștilor, hrăpăreților, orgolioșilor membri ai familiei Mouret, pe care o centenară — bunica Mamouret — îi învață că mai presus de avariție, de îngîmfare, lașitate și josnica lor comportare, trebuie să fie prețuite libertatea individuală, dreptul de a iubi, de a munci și de a ajuta pe cei năpăstuiți. În piesa *Mamouret* nu vîrstnica este retrogradă. Dimpotrivă, bătrîna de 106 ani este progresistă. Ea luptă și învinge de pe o poziție realistă, singura creatoare de viață nouă.

M-am temut — puțin — că tema foarte serioasă și valoroasă, ar putea totuși să nu fie destul de clar sezisată. Și de aceea ca să nu rămînă nici un dubiu asupra seriozității repertoriului nostru am introdus o contrabalanță a piesuței franțuzești, colectivul nostru prezentînd concomitent la studio un alt spectacol, amar și dureros, dar și el moralizator și educativ.

Două succese la interval de opt zile. Teatrul Municipal se mai laudă cu izbînda de la concursul tineretului, din ziua de 30 decembrie 1959. Ne pare bine că aceste trei succese se înscriu alături de celelalte din stagiunea trecută, *Moartea unui comis voiajor* și *Sfînta Ioana*.

Dar ca stagiunea să fie cu bine încheiată, mai avem de montat două piese de importantă valoare artistică și socială, *Întoarcerea*, de Mihai Beniuc, și *Pasaqualia*, de Titus Popovici. Zilele acestea ambele vor intra în repetiții. Timpul este extrem de scurt. Dar cred că colectivul nostru nu ne va dezamăgi nici de rîndul ăsta. Mai cu seamă că sîntem pe punctul de a realiza un vechi dezi-

derat al tuturor, acela de a prezenta spectacole peste graniță.

Actorul crede că aureola faimei lui actoricești este mai apreciată dacă este încununată cu turnee peste graniță. La noi, actorii Teatrului Național au jucat la Paris *Scrisoarea pierdută*, de Caragiale, la Veneția *Bădăranii*, de Goldoni, *Revizorul*, de Gogol. Turneele teatrului MHAT și al *Mossoviet*-ului din Uniunea Sovietică și al Ansamblului Brecht din Berlin, au stîrnit o mare vîlvă în publicul și lumea noastră actoricească. Numeroase echipe de dansuri și coruri, soliști ai Operei romîne au purtat renumele țării noastre pretutindeni. Această activitate artistică a unora sau a altora a trezit în colectivul Teatrului Municipal dorința de a se afirma peste graniță.

S-au mai dus în preajma anului 1956 tratative de schimburi artistice între Teatrele Municipale din Budapesta și București. Acele tratative nu au izbutit, fiindcă datele la care echipele respective s-ar fi putut deplasa, nu corespundeau. Actualmente s-au reluat discuțiile în vederea unui turneu în Republica Populară Ungară. Sperăm să putem reuși de data asta. În orice caz trebuie să jucăm întîi *cu succes* cele două piese romînești, împlinind proiectul de repertoriu, și concomitent să ne străduim să pregătim turneul la un nivel artistic satisfăcător.

*

Înainte de a încheia acest capitol al carierei mele — de a-l încheia pe hîrtie, deoarece în viață el continuă — subliniez faptul că nu am insistat, poate, îndeajuns asupra tuturor pieselor din repertoriu. Știu, de asemenea, că nu am evocat toate problemele care ne-au frămîntat în toți acești ani, că am trecut peste detașarea unora dintre colegii

mei, detașări care ne-au îndurerat. Artiști iubiți de direcție și de colectiv au plecat să se realizeze în alte teatre. Ne întîlnim uneori, ne strîngem mîna cu prietenie. La urma urmei, cu toții facem parte din teatrul romînesc, servind pretutindeni același țel.

Încă o vorbă.

M-am atașat din tot sufletul de Teatrul Municipal și mi-e drag întregul său colectiv. Pasiunea, ambiția noastră a fost și rămîne aceea de a face pe scena teatrului acesta artă, artă adevărată. Pentru satisfacția publicului, tot mai exigent, tot mai cunoscător. Și pentru satisfacția noastră.

Concursul tinerilor actori

Un capitol interesant al activității teatrale actuale este concursul tinerilor actori din toate teatrele de stat. Care este rostul acestor competiții periodice din doi în doi ani ?

Răspunsul mi se pare destul de clar: pregătirea unor generații de actori care cu vremea să poată înlocui lipsa unor vîrfuri actoricești atunci cînd unii și alții n-ar mai putea juca. E drept că menirea aceasta o are în primul rînd Institutul de Artă Teatrală „I. L. Caragiale", care furnizează în fiecare an promoții noi, pregătite prin patru ani de cursuri practice și teoretice.

Practica o fac elevii pe scena studioului Institutului — înființat acum cîțiva ani. Spectacolele de acolo prezintă totuși un aspect școlăresc și nu au o îndelungată continuitate, deși sînt foarte folositoare. Dintre elevii care interpretează diferitele roluri se desprind din cînd în cînd unii care vădesc în mod mai pregnant conturarea unor reale talente.

Dar oricît de talentați ar fi acești tineri, ei nu sînt încă decît în faza preliminară a carierei actoricești. Le mai trebuie încă și cîțiva ani de antrenament, în care să se confirme speranțele întrezărite. Concursurile înființate de Ministerul

Învățămîntului și Culturii au, tocmai, menirea să confirme dezvoltarea speranțelor întrezărite, cărora li s-au asigurat cîțiva ani de practică pe scenele teatrelor de stat.

Și dacă la finele concursului au dovedit că au progresat într-adevăr, acestor tineri actori le revine sarcina să înlocuiască treptat și la nevoie pe actorii vîrstnici, care dintr-un motiv sau altul nu-și mai pot îndeplini rolurile fruntașe pe care le dețineau.

Personal — sînt doar o actriță foarte înaintată în vîrstă — nu pot să fiu acuzată că subprețuiesc valoarea și meritele artiștilor fruntași, care prin talentele, munca și experiența cîștigată, au tot dreptul să-și mențină — cît mai mult timp — titlurile glorioase obținute și pozițiile înaintate, pe care și le-au creat de-a lungul anilor dăruiți cu dragoste și pasiune scenei românești, dar tocmai fiindcă drumul de pe băncile școlii pînă la desăvîrșirea artistică e lung, de aceea și pregătirea trebuie să înceapă cît mai devreme.

La treizeci și doi de ani, termenul de vîrstă al concurentului, elevul a devenit actor, a pășit cîțiva ani de-a rîndul pe scîndurile scenei și a căpătat un început serios de practică, prin care poate să dovedească dacă făgăduielile cu care s-a prezentat la ieșirea din Institut, s-au împlinit în chip satisfăcător. În general concursurile confirmă meritele unor tineri angajați în urma succeselor de la finele studiilor din Institut.

Și tinerii premiați sînt chemați să ocupe locuri de frunte în colectivele teatrelor unde vor fi angajați. Se întîmplă însă uneori și surprize. Unii actori tineri, mai sfioși, care nu avuseseră prilejul să se evidențieze în spectacolele scenelor oficiale, stimulați de perspectivele competițiilor artistice, se avîntă și dovedesc calități pe care nu avuseseră nici curajul și nici prilejul să le arate. Mai cu seamă că de obicei regizorii își aleg interpreții din actorii cunoscuți, spre a-și întări succesele pe care le urmăresc.

La concurs, actorul subapreciat pînă atunci, prinde ocazia din zbor: distribuția din piesa aleasă pentru concurs se face frățește, între toți tinerii concurenți, și munca se desfășoară cu același ritm tineresc. Se mai împiedică ei uneori, în avîntul cu care au pornit la concurs. Se mai întîmplă certuri, urmate de împăcări — mai capătă ei sprijin reciproc, care alternează cu avîntări și cu descurajări. Actorul subapreciat pînă în ajunul concursului nu mai suferă acuma de complexele care-l rețineau în loc. Munca în colectiv îl stimulează, își dă drumul temperamentului, repetă cu încordare, încearcă mai cu încredere timbrul glasului său și izbutește să se mențină la nivelul celorlalți concurenți cu care pornise în competiție. Succesul său este surpriza binevenită a concursului : un tînăr actor a dovedit că prin muncă susținută, prin încredere în sine însuși, prin dăruire, poate să devină și el un actor premiat, și că poate fi apreciat la o mai justă valoare în viitor.

Dar, pe lîngă rezultatele incontestabil pozitive ale luptei pentru obținerea de premii, se ivesc și unele dificultăți, cînd e vorba de o cît mai justă clasificare a premianților. Am făcut parte din juriu și am putut să-mi dau seama cît e de greu să drămuiești la perfecție justețea aprecierii unei producții artistice.

Juriul a fost compus din directori de teatru, critici dramatici, reprezentanți ai forurilor superioare din Ministerul învățămîntului și Culturii și din Secția culturală a Sfatului Popular.

S-ar părea deci că, prin prezența atîtor personalități alese din diferite ramuri de cultură, s-a putut asigura o echilibrare a aprecierilor din punct de vedere artistic și că s-a scontat o perfectă imparțialitate. Totuși, cît de prelungite, de contradictorii și uneori cît de subiective au fost discuțiile în vederea drămuirii rezultatelor acestor producții.

Meritele cîntărite prin media notelor atribuite candidaților au hotărît gradația clasificării lor. Și, cu toate că producțiile artistice nu se pot nivela prin calcule cu cifre, juriul a recurs la acest procedeu, singurul care putea să ofere o oarecare aproximație de apreciere.

Directorii de teatru, fiind bănuiți că ar putea să judece cu oarecare subiectivitate pe candidații din colectivul teatrului respectiv, iar criticii dramatici ar ceda fără voie severității obișnuite prin deformarea lor profesională, balanța hotărîtoare a meritelor concurenților trebuia să revină de fapt reprezentanților forurilor culturale. Mai cu seamă că din juriu făceau parte și profesorii Institutului, care, cu sau fără voie, își puteau simpatiza foștii lor elevi. Și totuși a fost o ședință nesfîrșită, cu ceasuri întregi de discuții, pînă la atribuirea voturilor. Elevii care au dobîndit voturi unanime s-au declarat bineînțeles mulțumiți. Dar nu știu cîți membri din juriu au fost satisfăcuți iscălind procesul-verbal și înmînînd celor aleși diplomele respective: colective sau individuale.

După potolirea furtunii, trebuie să recunoaștem că bătăliile de acest fel sînt binevenite, mai ales pentru tinerii care s-au încumetat să lupte. Ei vor afla că, ori de cîte ori ne prezentăm în fața publicului, în concursuri sau în spectacole, ne supunem riscului de a place sau displace, de a obține sau nu sufragiile auditorilor și că trebuie modestie, muncă, controlul de sine, pe lîngă avînt și dragoste pentru frumoasa carieră de actor.

Cît de utile, de bine-venite sînt prin urmare aceste concursuri cu tot zbuciumul ce-l pricinuiesc... sau poate — mai bine spus — tocmai din pricina acestui zbucium.

Ecoul rezultatelor obținute se prelungește, încă multă vreme, împreună cu efectele ce le-au produs.

Concursul a fost încheiat în seara de 30 decembrie 1959. Unele recenzii despre clasificarea concurenților au apărut în *Gazeta literară* din

7 ianuarie 1960... Au fost citite și comentate cu pasiune de majoritatea participanților... elevi și juriu. Bineînțeles că și recenziile au fost la rîndul lor analizate, aprobate, sau ironizate. Criticii care au iscălit paragrafe de un entuziasm nejustificat și nedocumentat, au fost și ei, la rîndul lor, criticați verbal de cititorii care asistaseră la competiții, și s-a constatat disproporția dintre valențele reale și cele acordate, în scris, unora sau altora dintre candidații ce s-au prezentat. Au oare o prea mare importanță elogiile exagerate sau criticile prea acerbe, asupra talentelor celor expuși la aprecierile criticii? Cred că nu. Fiindcă sub exagerări se întrezărește mai întotdeauna adevărul. Cei în cauză — dacă sînt inteligenți și sensibili — își însușesc parțial ceea ce le poate folosi sau dăuna. În această ipostază se află întotdeauna de altfel și actorii a căror reputație este de mult stabilită, dar care, cu toate astea, de cîte ori interpretează vreun rol nou, sînt supuși, prin forța lucrurilor — aprecierilor publicului și a cronicarilor. *Dura lex, sed lex.* Văd că mă repet. Totuși acest fapt este atît de constant, atît de neînlăturabil, încît trebuie să nu uităm nici o clipă prezența criticii, care veghează ca o santinelă și ne ajută cu sinceritate, severitate, sau indulgență, pricepere sau neîndemînare — după cum și cronicarul are calitățile și aptitudinile sarcinii căreia s-a devotat, pe drept sau pe nedrept.

În cazul dărilor de seamă la care m-am referit (în *Gazeta literară* din 7 ianuarie 1960) nu pot să nu însemn în paginile acestor amintiri aprecierile mele asupra recenziei Margaretei Bărbuță, *Un experiment reușit la Teatrul Municipal.* Titlul ales este prin el însuși atît de clar cuprinzător asupra intențiilor urmărite de concurenți și analiza făcută jocului fiecărui interpret este atît de cumpănită — chiar atunci cînd este laudativă — încît mărturisesc, cu entuziasm, că aș dori totdeauna teatrului romînesc un condei atît de lim-

pede, de just, de imparțial, în toate recenziile ce vor mai apare. Criticile aduse decorului sînt de asemenea pe deplin justificate. Și fiindcă eu nu fac aci un articol menit să apară în vreun ziar, la o anumită epocă, ci înțeleg să însemn în *Amintiri* aspecte din viața teatrului la care particip, nu mă pot opri să-mi arăt satisfacția atunci cînd mi se prezintă nu numai prilejul, dar chiar datoria să o fac. Mai ales că Margareta Bărbuță nu ne obișnuise în trecut cu atîta măiestrie în numeroasele articole pe care le publica în diferite ziare și reviste.

Analizînd amănunțit toate interpretările, Margareta Bărbuță a indicat justețea mijloacelor folosite în mod artistic de fiecare interpret. A ținut seama de efortul de experimentare al tinerilor actori, care și-au încercat forțele în construirea unor personaje cu caractere opuse acelor pe care le jucaseră, pînă la intrarea în competiție, cu piesa *Pîine și trandafiri*, de A. Salînski. Și trebuie să notez faptul că și alegerea piesei și distribuirea rolurilor a fost lăsată complet utemiștilor noștri, ca să-și făurească ei înșiși succesul sau să poarte răspunderea unui eventual insucces.

Reușita artistică a fost dublată cu reușita etică a utemiștilor Teatrului Municipal, a „falangei tineretului", cum i-am intitulat, spre mîndria lor și a mea.

Satisfacție mai deplină au căpătat imediat după hotărîrea juriului unii dintre tinerii concurenți, printr-o repartizare mai justă a premiilor, făcută de direcția Teatrului Municipal. Socotind că unii din concurenți — Octavian Cotescu, Vasilica Tastaman, Gilda Marinescu și alții — fuseseră clasificați de juriu cu premii inferioare realizărilor lor, le-am rectificat clasarea, folosind suma premiului colectiv obținut, pe care am repartizat-o celor nedreptățiți.

Astfel, Octavian Cottescu, Vasilica Tastaman, Gilda Marinescu, au căpătat pe drept premiul I în loc de premiile III și II, care li se atribuiseră.

Şi la fel am procedat şi cu ceilalţi actori care fuseseră uitaţi complet sau inferior calificaţi.

Intenţia mea nu este să aduc aci un blam juriului. Am făcut doar şi eu parte din el şi am asistat, după cum am arătat mai sus, la toate discuţiile. Dar o repet: e greu să apreciezi prin note, prin cifre, talentul, arta. De aceea rezultatele nu merită nici ele întotdeauna nota zece.

Pentru celelalte două teatre care au obţinut premii nu am găsit recenzii asupra spectacolelor în *Gazeta literară*. A fost doar exprimarea unor aprecieri personale a doi cronicari : Mircea Alexandrescu şi Emil Riman. Nu-mi voi îngădui să le despic sensurile, fiindcă nu aş avea nici o motivare dacă mi-aş permite să o fac. Am însă dreptul să-mi exprim, personal, propriile reflecţiuni asupra spectacolului pe care prima noastră scenă l-a prezentat la concursul tineretului. Vreau ca aceste amintiri să fie imparţiale şi sînt nevoită să nu trec cu vederea felul cum s-a manifestat — la acest concurs al tineretului — prima noastră scenă, aşa cum i se spune Teatrului Naţional.

După lungi discuţii, care au reţinut juriul pînă la ora trei din noapte şi după alte consfătuiri, relative tot la concurs, care au urmat şi a doua zi de dimineaţă, Teatrului Naţional i-a fost atribuit — pe nedrept — premiul I. Fiindcă decoratorul a greşit decorul, fapt subliniat de întregul juriu în unanimitate şi fiindcă două din rolurile *principale* au fost interpretate de două actriţe consacrate: una a poporului şi alta emerită. Deci concursul nu mai era al tineretului. Eforturile maxime au fost realizate de către două fruntaşe ale instituţiei. Concluzia: greşit s-a atribuit premiul I primei noastre scene. Mai ales că nici aceşti doi corifei ai Teatrului Naţional nu au corespuns pe de-a-ntregul în interpretare, măiestriei cu care publicul a fost obişnuit să-i admire.

Marietta Deculescu a interpretat rolul mamei, păstrîndu-i tot timpul o bîndeţe dulceagă, sub care nu se putea întrezări sfidătoarea şi flagranta

imoralitate a femeii care a instalat, în chip permanent, adulterul în căminul conjugal, a trăit cu un egoism înspăimîntător, într-o risipă vestimentară nepermisă, preocupată numai de propriile sale fantezii, lăsînd copiii să crească de capul lor, dîndu-le ca exemplu propriul său dezechilibru moral. E drept însă că artista emerită Marietta Deculescu a izbutit uneori să transmită printr-un joc mut, bine gradat, îngrijorarea și durerea ei. Privirea ei rătăcită, paloarea feții, chiar și imobilitatea dureros prelungită parcă de o durere covîrșitoare, au exprimat povara unei adînci suferințe.

Dar în momentul cînd, sfîșiată de dezlănțuirea cataclismului moral și material al familiei, mama vinovată se aruncă în genunchi, recunoscîndu-și vinovăția și cerînd iertare, momentul acela nu a fost trăit cu destulă intensitate. Apreciez foarte mult talentul Mariettei Deculescu și nuanța care-l definește și îl împlinește. Nu cred că mă înșel atunci cînd spun că mi se pare că nu forța, ci blîndețea, delicatețea, dantelarea, stau la baza sensibilității sale. Și timbrul vocii sale, puțin voalat, și armonia mișcărilor sale într-o cadență lipsită de orice violență, totul atrage, place, emoționează și încîntă tocmai prin această perfectă echilibrare artistică. Pe lîngă darurile cu care este înzestrată, Marietta Deculescu mai posedă și o experiență căpătată de-a lungul carierei sale, în care a interpretat cu succes numeroase roluri ce se potriveau talentului său. Faptul că a primit să ajute pe tinerii colegi ai Teatrului Național, jucînd alături de ei în piesa *Cei din urmă*, e meritoriu din punct de vedere colegial, dar nu adaugă nici o floare la palmaresul atît de bogat al interpretărilor sale.

Cît despre Aura Buzescu, fosta mea elevă, cu care mă mîndresc, cred că dînsa a vrut să contribuie prin prestigiul prezenței sale la succesul concursului, fie chiar numai prin interpretarea

unui rol de mică întindere, dar de mare importanță.

Publicul care a aplaudat-o cu entuziasm la ieșirea ei din scenă după prima apariție, a salutat desigur pe Electra, pe Elisabeta Angliei, pe eroina din *Frenezie* și pe atîtea și atîtea mari creații care străjuiesc cariera artistei poporului și a profesoarei Aura Buzescu.

În ceea ce privește competiția de la Teatrul Nottara, nu izbutesc să-mi rezum impresia primită, în așa fel încît să mă raliez, cît de cît, părerilor acelora care i-au decernat premiul I.

Nu mi-a plăcut spectacolul. Nu l-am înțeles din punct de vedere al montării. Mi s-a părut — și am și spus-o imediat la sfîrșitul reprezentației — că am asistat la o cronică cu fragmente dialogate, alternînd cu monoloage obositoare.

Rămîne de discutat dacă regia a izbutit să prezinte în mod unitar și interesant acțiunea, și mai cu seamă dacă, împreună cu actorii, au izbutit cu toții să-și însușească și să redea, pe un plan artistic emoțional, conținutul textului.

Eu n-am izbutit să particip sufletește la înșiruirea atîtor peripeții, n-am putut întrezări *omul*, cu care să mă înfrățesc în bucurie sau durere. Cred că a lipsit la Teatrul Nottara măiestria necesară. Regia nu s-a gîndit sau nu s-a priceput să evoce fondul de umanitate pe care se profilau erorile războiului trecut, evocat de autor.

Teatrul Municipal a montat piese sovietice al căror conținut se referă la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și la războiul civil. Am înțeles rostul montării în chip artistic a pieselor care vor rămîne nemuritoare în literatura sovietică, oglindind momentul istoric care a zguduit omenirea și a preschimbat fața lumii. Ne mîndrim că am programat pe afișele noastre *Învingătorii*, de Cirskov, *Liubov Iarovaia*, de Treniov, *Uraganul*, de Bill Beloțerkovski, *Omul cu arma*, de Pogodin, și acum în urmă, *Pîine și trandafiri*, de A. Salînski.

Am aplaudat pe alte scene, cu sinceră admirație, piesele *Tînăra gardă*, *Aristocrații*, *Tragedia optimistă* și altele. Tîlcul istoric al acestor piese este întotdeauna dublat de un suflu de profundă umanitate. Ele au fost montate din punct de vedere regizoral mai bine sau mai puțin bine, dar scopul evocării lor a fost atins fiindcă au pătruns în masa spectatorilor, stîrnind participare, entuziasm, emoție, interes. Iată ce nu cred că va izbuti să realizeze spectacolul *Brigada I-a de cavalerie* în montarea de la Teatrul Nottara.

Am auzit elogii entuziaste la adresa tinerilor din colectivul Teatrului Nottara pentru modestia dovedită prin faptul că nu s-au înscris individual la obținerea de premii. Pentru aceasta Teatrul Nottara primește premiul întîi. Recunosc că este o frumoasă comportare etică. Dar era vorba aci în primul rînd de rezultate artistice. Ignorînd aportul real al actorilor mai vîrstnici, juriul — din care participam, nefiind însă de acord întru totul cu concluziile — juriul s-a entuziasmat pentru spiritul de echipă cu care tineretul a susținut spectacolul, și a premiat teatrul. Apreciez foarte mult această disciplină a interpreților. Și dacă numai pentru acest fapt s-a acordat premiul întîi Teatrului Nottara, sînt perfect de acord.

Cît despre stilul spectacolului mi s-a spus că a fost premiată linia modernă adoptată: aceea a teatrului prin sugestie ! Regret că trebuie să amintesc că această linie nu e nici nouă și nici prea recomandabilă uneori, ba chiar foarte veche, și de aceea a și fost părăsită. Mai de mult un pom era menit să sugereze o pădure, un fragment de zid evoca un palat etc. Autorul modern Ionesco, în piesa *12 scaune*, vrea ca publicul, văzînd douăsprezece scaune goale să se sugestioneze că acolo, pe acele scaune, trăiesc, suferă sau se bucură douăsprezece personaje. Mai sînt atîți alți autori și regizori care au încercat cu mai mult sau mai puțin succes teatrul suprarealist. Bineînțeles că aici nu poate fi vorba de dramaturgul Vsevolod Vișnev-

ski. Totul se referă la montare. Tînărul regizor Radu Penciulescu a reușit, însă, să culeagă sufragiile juriului și să obțină pentru el individual — și pentru colectivul Teatrului Nottara — premiul I. Îmi pare bine pentru ambii.

Mai cu seamă pentru Teatrul Nottara, care avea mare nevoie să se redreseze de pe panta periculoasă pe care începuse să alunece în timpul din urmă și pentru care fusese aspru criticat. Cît despre Radu Penciulescu, aștept o ocazie mai nimerită în care să-și poată într-adevăr dovedi realele calități pe care le-a schițat în spectacolele cu care s-a prezentat ocazional la București, în timpul ce-și încerca măiestria în colectivele actoricești de la Sibiu, Oradea și Craiova. Cred că, cu multă muncă și modestie, Penciulescu va putea să devină, foarte curînd, un bun director de scenă.

Vîlva stîrnită de concursul tinerilor actori a început să se mai potolească. A mai semnat și criticul de la revista *Contemporanul* — Mihnea Gheorghiu — un articol, care vrea să fie imparțial, fără prea multă severitate și savantele exigențe artistice cu care ne-a obișnuit cronicarul. Dînsul a fost în juriul concursurilor din prima fază. A asistat la munca pregătitoare, destul de anevoioasă uneori pentru concurenți. A constatat îndoielile lor, descurajările și elanurile care se succedau alternativ în timpul muncii de pregătire, și-a putut da seama de eforturile tinerilor concurenți. Așa încît verdictul său atît de aspru adesea și chiar lipsit de imparțialitate, de rîndul ăsta s-a resimțit de o mai mare flexibilitate înclinată spre o mai justă indulgență.

În încheierea reflecțiunilor asupra concursului trebuie să-mi arăt nedumerirea asupra lipsei de dicțiune a majorității concurenților. Cînd jucăm o piesă interpretăm un text. Poate să pară un lucru rizibil să mai afirm că atunci cînd alegerea noastră se oprește asupra conținutului unui text, acest conținut trebuie rostit astfel încît să pătrundă în auzul spectatorilor. Ca să mă intereseze,

să mă emoționeze etc., trebuie să aflu prin enunțarea actorului despre ce este vorba. De cele mai multe ori însă actorii tineri de astăzi morfolesc cuvintele, nu mișcă nici buzele... Cum spunea mai deunăzi un tînăr actor căruia i se atrăgea atenția asupra dicțiunii defectuoase : „Îmi cereți să bat pe cuvinte !! Să ridic glasul!..." Nici mimica corespunzătoare nu le pare extrem de interesantă. Simplificarea la maximum a mijloacelor de interpretare a pasiunilor indicate de dialogurile din text, a devenit lozinca tineretului. Dar între exagerările teatrului romantic și extremitatea teatrului prin sugestie, este loc mult pentru teatrul realist. Și, mai ales, avem astăzi posibilitea să folosim o metodă nouă de creație, înaintată, metoda realismului socialist. Am mai avut mode teatrale : teatrul cubist, dadaist, naturalist, romantic, prin sugestie etc. După cum, după cinematograful mut, unde imaginea vizuală a fost socotită cîtva timp suprema realizare artistică, a urmat cinematograful vorbit, pe urmă ecranul lat, menit să amplifice și vederea și auzul, acompaniat din ce în ce mai mult de o sonorizare tot mai amplă, mai artistică. Astăzi se scriu bucăți muzicale anume pentru unele filme, tot astfel și în privința teatrului trebuie să aplicăm și să folosim numai metodele cele mai noi ale realismului socialist.

Publicul care umple astăzi sălile de teatru și muzică este din ce în ce mai pretențios. Educația artistică a maselor a lărgit limitele de apreciere ale publicului.

De ce noi, artiștii de teatru, să minimalizăm arta noastră văduvind-o de mijloacele sale de expresivitate? Cele mai infime ondulații ale vocii ca și cele mai puternice articulări a sunetelor din silabele care compun cuvintele topindu-le fără efort vădit, gesticulația armonioasă acompaniind cu discreție sau cu violență cuvîntarea etc., totul împlinește trăirea unui rol, unui personaj pe scenă, așa cum în viața reală fiecare acțiune a

noastră este completată prin toate mijloacele fizice și psihice cu care sîntem înzestrați.

Nu aș fi simțit nevoia să insist asupra înclinării tineretului nostru spre o așa-zisă școală nouă, dacă nu m-ar fi preocupat grija de a nu vedea permanentizîndu-se pe o cale greșită această pretinsă tendință de înnoire. Sînt convinsă însă că nu există motiv de alarmare pentru actorii cu adevărat talentați. Cu suficiența, care mai totdeauna caracterizează tineretul, unii dintre ei etalează teorii despre „noul" în comparație cu „vechiul", vorbind despre sisteme artistice apuse, bune cînd se potriveau vremurilor, faptelor din trecut și care par uzate cînd se nimeresc să fie aplicate ritmului înnoitor de viață. Unii naivi, care neavînd ei înșiși daruri în adevăr remarcabile, se drapează în ironii, lipsă de condescendență, dispreț și neagă tot ce a fost, neizbutind să înlocuiască ce a fost bun în trecut cu ceva nou, folositor și creator. Aceia sînt meniți să rămînă „simple utilități" în orice colectiv artistic ar fi, actori de plan secund și chiar de o treaptă mai joasă. Cei dăruiți cu adevărat se avîntă chiar din primii ani pînă la treptele de sus.

S-ar părea că eu teoretizez aci în mod inutil și cu totul străin de scopul *Amintirilor*. Dar nu este just. Aceste cuvinte sînt reflexiile inspirate de concursul tinerilor actori, în directă legătură cu producția lor, cu comportarea lor chiar în faza premergătoare competiției și uneori în timpul repetițiilor, în teatrele unde funcționează, ca angajați la terminarea studiilor de la Institutul de teatru.

Mă amuză să reconstituiesc trei aspecte ale atitudinii unuia dintre cei mai talentați recent absolvenți. Prețuit încă de pe băncile școlii ca un viitor astru al teatrului romînesc, tînărul actor primea cu o oarecare ironie sfaturile ce i le dădea directorul de scenă. În atitudinea lui lăsa să se ghicească — sub respectul distant ce-l afișa — o condescendență consimțită abia, abia... Rolul a

fost jucat fără insucces, dar și fără afirmarea unei prea mari reușite. Mai tîrziu, punînd în practică următorul adevăr — *„si vis me flere, delendum est primum ipsi tibi"* (dacă vrei să plîng trebuie mai întîi să plîngi tu însuți) — talentatul absolvent a interpretat — în mod spontan — un alt rol — pe o linie complet realistă — cu sinceritate, cu revoltă înăbușită, cu lacrimi și frămîntări izvorîte parcă din propria-i sensibilitate. Teoriile estetizante dispăruseră. Actorul dăruise personajul pe care-l interpreta cu viață din propria lui viață. Trăise personajul. Succesul a fost strălucit.

Un al treilea rol compus tot pe baze realiste a avut un rezultat pozitiv și i-a atras lui Victor Rebengiuc — căci despre el este vorba — atribuirea premiului întîi și laudele unanime ale juriului.

*

Surpriza cu decernarea premiului al II-lea Teatrului Municipal la concursul tinerilor actori nu a fost totuși prea mare. Ne așteptam la o clasificare inferioară celei meritate, deoarece ne obișnuisem cu aceste aprecieri de o nejustificată severitate, încă de la concursurile antecedente.

Primul a fost cînd tineretul nostru a concurat cu feeria lui Shakespeare *Visul unei nopți de vară*, cînd intrasem — fără voia noastră — în competiție cu o montare făcută antecedent de un teatru de stat, unde, cu toată risipa cheltuielilor, piesa nu avusese succes. Era o temeritate din partea unui colectiv să se bizuie — fără fastul montării, cerut de feeria respectivă — numai pe interpretare. Tinerii noștri actori au luat premiul III.

Într-un alt concurs, acel al teatrelor din R.P.R., ne-am gîndit să cinstim literatura romînească prin prezentarea a două lucrări autohtone. Alegerea noastră s-a oprit asupra următoarelor două piese : *Recolta de aur* și *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul.*

Prima lucrare fusese montată — fără succes — în două rînduri, pe alte scene bucureștene. Regizorul Ion Olteanu o prețuia totuși și interpretarea a fost încredințată unor tineri talentați, cărora s-a adăugat sprijinul unor actori fruntași ai Teatrului Municipal. Actorul Ion Manta a și fost premiat pentru măiestria cu care a jucat rolul principal, Iacob Istrate, alături de Jules Cazaban, într-un rol de cîteva cuvinte și o singură apariție. Marietta Rareș, Mimi Enăceanu, G. Aurelian și-au dat concursul cu entuziasm. Cea mai celebră piesă din literatura universală nu ar fi întrunit atîta dăruire cît am crezut că merita *Recolta de aur*, a scriitorului Aurel Baranga.

A doua piesă a fost lucrarea de debut a autorului V. Bîrlădeanu. Am programat-o ca dovadă că ne înțelegem datoria ce ne incumbă: încurajarea dramaturgiei originale romînești.

Dincolo de unele stîngăcii, piesa lui V. Bîrlădeanu avea un mesaj clar: acela al afirmării rolului pozitiv al proletariatului, în opoziție cu lumea capitalistă: *Muncitorul* salvează de la prăpastia desfrîului pe o dansatoare și o atrage spre realizarea ei artistică în slujba maselor.

Cu toată interpretarea de un înalt nivel artistic, recunoscută ca atare, Teatrul Municipal a obținut atunci doar premiul II.

Noi înțelegem foarte bine că trebuie încurajate prin premii echipele mai slabe, care au nevoie în primul rînd de aceste stimulări. Și sîntem fericiți să adăugăm premiilor ce ni se acordă recompensa pe care ne-o oferă aplauzele maselor de spectatori.

Cronicarii

Atac în aceste cîteva pagini o problemă foarte importantă, aceea a cronicarilor dramatici. M-am întrebat întotdeauna care este rostul lor, menirea și contribuția lor, în legătură cu spectacolele teatrale. Cînd eram la începutul carierei și chiar mai înainte de a mă dedica teatrului, obișnuiam să citesc, cu multă atențiune, foiletonul ziarului francez *Le Temps*, unde, sub iscălitura lui Francisc Sarcey învățam să cunosc pe clasicii literaturii franceze: Corneille, Racine, Victor Hugo, Musset etc. și în același timp să-i prețuiesc pe artiștii de la Comedia Franceză, interpreții cei mai calificați pe atunci ai acestor autori.

După ce despica cu savantă artă textele, Sarcey analiza interpretarea actoricească cu aceeași obstinată muncă analitică. Apoi aprecia justețea intonațiilor, jocul de fizionomie, gesticulația, întreaga atitudine și dacă găsea o nepotrivire, punînd punctul pe i, arăta în ce consta această nepotrivire între cele două exprimări: cea scrisă și cea trăită. Era o școală artistică foarte folositoare.

Rolul cronicarului era deci instructiv, educativ, rodnic, în ajutorarea executării interpretării

teatrale. Actorii găseau un sprijin, o îndrumare, în obiecțiunile făcute, cu nepărtinire. Critica era constructivă din punct de vedere artistic. Dar poziția cronicarului era apreciată din punctul de vedere în care se situase el conform vremurilor în care scria, adică atunci cînd se făcea artă pentru artă.

Cred că cronicile sale nu ar mai avea astăzi decît o foarte mică prețuire, punctul său de vedere fiind cu totul lipsit de felul științific în care se fac recenziile de astăzi, în care punctul de vedere social însoțește — cu prioritate — analiza prezentării artistice a spectacolelor.

La noi nu-mi prea amintesc să fi cunoscut, printre scriitorii care și-au asumat profesiunea de critic dramatic un mînuitor al condeiului, care să fi vrut, sau putut, să se dedice, cu abnegație, exclusiv acestei cariere. Probabil că nu are nici timpul, nici răgazul să i se dăruiască. Cronica este făcută astăzi — de cele mai multe ori — după vizionarea unei piese, adică după spectacolul dat în premieră. Dar, cu toate repetițiile dinaintea celei dintîi reprezentații, rezultatul este încă crud. Numai după zece-douăsprezece spectacole rodajul este pus la punct. Contactul cu masa de spectatori se stabilește, pentru actori, după adevărata participare a publicului prin pătrunderea reciprocă a magnetismului dintre sală și scenă.

În repetiții, față de scaunele goale, actorul nu poate să perceapă reacțiunea pe care și-a propus s-o provoace. Nu știe dacă replica și-a atins ținta, dacă a izbutit să transmită emoția căreia el se dăruise și voia să o stîrnească în auditoriu. Nu capătă ecoul care în sălile cu public răspunde în mod automat.

Cronicarul care scrie imediat după premieră nu a înregistrat decît un spectacol încă nu definitiv pus la punct. Mai sînt și cazuri — frecvente — cînd cronicarul își face recenzia după o săptămînă sau chiar după mai mult timp. Dar fără să mai fi avut răbdarea sau timpul necesar să mai

revadă spectacolul. Un cronicar care vrea să fie un adevărat îndrumător în teatru, trebuie să-și poată consacra talentul de scriitor și timpul, exclusiv acestei grele misiuni.

Cugetînd la îndatoririle ce revin cronicarului, eu cred că nu trebuie să fie nici exclusiv scriitor de meserie și nici pur și simplu gazetar. Scriitorul consacrîndu-se romanului, nuvelei, poeziei sau documentărilor istorice etc., migălește asupra artei sale, și nici trupul, nici înclinările sale artistice nu-i pot îngădui ingrata ocupație a recenzării spectacolelor. În calitatea sa de creator, pe el nu-l interesează o astfel de analiză a muncii altora.

Cît despre gazetar, veșnic preocupat să redea actualitatea, să facă reportaje, să însufleţească ziarul cu prospețime, prinzînd din zbor evenimentele, cataclismele, problemele economice, conflictele de tot felul — gazetarul nu are nimic comun cu cronicarul adevărat, căruia îi trebuie timp, gîndire, cîntărire a fiecărui cuvînt, a fiecărei aprecieri.

Nu este deci de mirare că un cronicar în adevăratul sens al cuvîntului este *rara avis*. El trebuie să fie înzestrat cu calitățile ambelor categorii de mînuitori ai condeiului pomeniți mai sus. Să știe să scrie frumos, clar, concis — daruri ale scriitorului. Pe de altă parte să fie la curent cu toate noutățile teatrale din ultimul timp, cu acelea din propriul său anturaj și cu altele din locuri mai îndepărtate sau mai apropiate: însușiri gazetărești. Trebuie să aibă cultură universală, deoarece trebuie să evidențieze la nevoie păreri bine cîntărite asupra literaturii pe care o va analiza. Îi mai trebuiesc cronicarului calități etice și răbdare, răbdare multă, și independență de caracter, adică: imparțialitate, severitate dozată cu indulgență nu prea exagerată însă, pe lîngă dragoste nețărmurită pentru ocupația care și-a ales-o.

Afară de toate aceste exigențe mai rămîne de luat în considerație și latura financiară, care cîntărește și ea destul de serios în abnegația care se

cere unui recenzor, dacă el s-ar mărgini să adopte în mod exclusiv cariera de cronicar.

Premierele teatrelor nu sînt periodice, nu sînt planificate la date precise și nici nu pot să fie — oricît de multă bunăvoință și dorință ar avea directorii acestor instituții să le stabilească la o dată precisă și niciodată amînată. Complicații de ordin particular, impedimente de natură economică sau de sănătate, răstoarnă adesea planificarea cea mai strict stabilită. Cronicarul rămîne cu condeiul în buzunar și nu poate nici el să-și fixeze un plan de muncă care depinde de altă planificare, a cărei aproximație este variabilă, *volens nolens*. Această neprecizare a datelor se răsfrînge și asupra ocupațiunilor celor chemați să facă datoria de cronicar. Deci ea nu poate să fie socotită ca munca de bază și deci de rentabilitate a celui ce și-a asumat dreptul și datoria de cronicar. Astfel, deși astăzi se scriu la noi cronici dramatice multe și deseori bune, resimțim lipsa unor cronici totdeauna documentate și instructive izvorîte din condeiul unui scriitor clar văzător și imparțial. Ne sînt însă deosebit de folositoare cronicile care apar în *Scînteia* — cuprinzînd îndrumări competente și obiective.

Cu cîtă plăcere citeam pînă în timpul din urmă cronicile lui Radu Popescu ; savante — chiar prea savante — documentate din punct de vedere literar, era uneori util să-l urmărești pe scriitor în meandrele literaturilor despre care scria. Însă în relatările despre actori se întrezărea adeseori o excesivă causticitate, provenită probabil dintr-o insuficientă cunoaștere a posibilităților de realizare a interpreților, care nu reușeau în mod suficient să satisfacă cerințele artistice ale personajului pe care-l interpretau. Apărea adesea lipsa unei indulgențe bine cumpănită, care umbrea valoarea judecății și a imparțialității cu care un cronicar trebuie să-și facă recenzia. În ultimul timp n-am mai citit decît foarte rar dări de seamă iscălite de Radu Popescu despre spec-

tacole, cronicarul rezumîndu-se a recenza romane și alte producții literare.

Despre Margareta Bărbuță am scris la capitolul Concursul tineretului din 30 decembrie 1959 — o scurtă apreciere — și vreau pentru moment, să mă rezum la această însemnare, pentru că dînsa nici n-a recenzat cu regularitate spectacolele și nici nu a dovedit întotdeauna tot atîta măiestrie în diferitele articole publicate.

Pe fondul criticii teatrale se profilează actualmente, în mod mai pregnant, doi cronicari : Mihnea Gheorghiu și Vicu Mîndra.

Primul, cu pretenții de atotștiutor ca literat și critic de artă actoricească. Are mult talent, mînuiește condeiul cu dexteritate — dar după părerea mea nu întotdeauna cu justețe deplină. Uneori își atrage epitetul de „pătimaș" — ceea ce nu-i mărește prestigiul. Din contră. Mă întreb dacă pricina ar fi vîrsta încă relativ nepotrivită pentru a putea privi și judeca din înălțimea unei îndelungate experiențe. Dar la patruzeci de ani numai e greu să te fi perfecționat în orice muncă ar fi, cînd te dăruiești cu nesațiu multiplelor ocupațiuni de scriitor, traducător și cronicar nu numai al spectacolelor din București dar chiar și al celor date de teatrele din regiuni. Cred că e greu, și o repet conștient, că nu poți să-ți cîntărești întotdeauna și părerile și cuvintele pentru a le exprima. Cu vremea sînt, însă, sigură că vor dispare și unele asperități din activitatea foarte apreciată și apreciabilă a lui Mihnea Gheorghiu.

Celălalt cronicar dramatic amintit este Vicu Mîndra, pe care învăț să-l înțeleg și să-l prețuiesc din ce în ce mai mult, pentru talentul și virtuozitatea cu care își scrie cronicile dramatice. Căci într-adevăr articolele sale se pot intitula cronici și nu numai recenzii. Făcusem mai de mult cunoștință cu Vicu Mîndra, cu ocazia unei ședințe la Ministerul Culturii. Îl vedeam pentru întîia oară. Vorbea puțin dar cu tîlc. Avea o atitudine discretă, fără ostentație și în același timp lipsită

de falsă modestie, dîndu-şi părerea clar, precis.

Am avut de atunci ocazia să-mi confirm însămi modestele mele aprecieri asupra persoanei conferenţiarului, a cronicarului şi a omului — Vicu Mîndra. Dar, lăsînd la o parte frazele ce ar putea să pară prea laudative, îndemn pe cei ce nu avut timpul sau fantezia să citească cronica dramatică din 7 ianuarie 1960 din *Gazeta Literară*, iscălită Vicu Mîndra, despre piesa *Aristocraţii*, reprezentată la Teatrul Giuleşti, şi vor putea să facă cunoştinţă cu cronicarul şi să-şi facă singuri o părere, controlînd-o pe a mea. Cred că cititorii acelui articol se vor grăbi să-şi procure textul piesei şi să vadă spectacolul.

Teatrul Municipal înscrisese piesa aceasta în repertoriul său. Renunţase la ea în favoarea Teatrului Naţional, fiindcă directorul acelei instituţii ne comunicase telefonic că o montează el pe prima scenă a ţării şi că hotărîse să aducă — pentru o cît mai bună interpretare şi înscenare, un regizor străin. Ne-am închinat cu regret, dar fiind convinşi că în repertoriul sovietic sînt destule piese de mare valoare, am cercetat lista acestora şi ne-am oprit asupra intenţiei de a monta *Omul cu arma*, tot de Pogodin. Zis şi făcut. Municipalul a montat această piesă cu decoruri şi cu o interpretare care au obţinut un mare succes, iar Naţionalul nu a reprezentat totuşi opera dramatică la care ne silise să renunţăm. Din ce motive? Nu ştiu. Şi nu mă priveşte. Constat numai faptul în sine. Iar piesa *Aristocraţii* a fost reprezentată în decembrie 1959 pe scena Teatrului C.F.R. Giuleşti, avînd ca regizor pe Horea Popescu.

Despre conţinutul acestei piese, despre caracterizarea fiecărui personaj scrie cronicarul Vicu Mîndra cu minuţioasă aprofundare. Nu încerc să comentez o asemenea cronică. Mă bucur să constat că avem astăzi un cronicar aşa cum ne trebuie. Un îndrumător, un ajutor în munca noastră artistică.

Şi fiindcă am pomenit de Pogodin, îmi reamintesc încă o dată ambele teatre : Naţionalul şi Municipalul au intrat în competiţie pentru montarea altei piese: *A treia, patetica.* Am cedat-o Teatrului Naţional, la cererea lui Aurel Baranga, socotind că pentru interpretarea rolului Lenin nu avem nici un actor capabil să-l interpreteze cu măiestria corespunzătoare însemnătăţii deosebite şi măreţiei personajului istoric.

Liviu Ciulei — prea ocupat cu decorarea de mari proporţii a piesei *Omul cu arma* — nu se achitase decît parţial de interpretarea personajului istoric Lenin. Cu inteligenţa şi puterea de interiorizare — pe care a dovedit-o de atîtea ori — el ar fi putut să creeze o imagine mai apropiată de modelul nemuritor pe care trebuia să-l întruchipeze pe scenă. Dar pe lîngă decorarea piesei, Liviu Ciulei era copleşit de multe alte preocupări, printre care mai ales importante realizări cinematografice. Şi atunci noi, fiindcă nu aveam în colectiv un alt tovarăş care să interpreteze, aşa cum ar fi trebuit, rolul — am preferat să renunţăm la piesa *A treia, patetica.*

Nu ne-am gîndit şi nici nu am fi vrut să facem apel la actorul Popescu-Poenaru, care izbutise — încă de pe timpul cînd îl jucase la Studioul Institutului de Teatru — să contureze satisfăcător figura legendară a lui Lenin.

Regizorul Ghelerter, care a montat pe scena Naţionalului piesa *A treia, patetica,* l-a distribuit, fiindcă îl cunoscuse — mai de aproape — şi fiindcă iniţial, după cum auzisem, intenţiona să prezinte spectacolul în cadrul Concursului tinerilor actori.

L-am văzut pe Popescu-Poenaru şi cu toate că nu a izbutit pe deplin, tînărul actor merită să fie felicitat şi încurajat pentru talent, muncă, realizare şi cutezanţă, căci îndrăzneala poate să fie uneori de un mare ajutor.

Dar să revenim la cronicarul Vicu Mîndra, la succesiunea de clipe în care am avut prilejul să-l

prețuiesc și ca om de caracter. Sînt doar numai clipe, totuși ele constituie dovada unei personalități nu din cele mai banale. Am admirat în general atitudinea demnă și curajoasă a tovarășului Vicu Mîndra, în cronicile pe care le semnează.

Altă dată, un titlu cu litere destul de vizibile străjuia într-o zi un articol de dimensiuni reduse, dar scris cu o literă atît de măruntă, încît să poată cuprinde într-un spațiu restrîns cît mai multe elogii sincere despre un actor modest în purtările sale, dar mare prin talentul său. V. Mîndra făcea necrologul lui Jenică Constantinescu. Modestia și o sănătate foarte șubredă l-au împiedicat pe Jenică Constantinescu să culeagă aplauze, laude, premii și roluri importante. Dar spiritul critic al lui V. Mîndra i-a deslușit meritele ascunse, sub noianul de greutăți de tot felul care l-au copleșit pe Jenică. Și la moartea lui i-a depus — prin cuvintele pe care i le-a închinat, o floare de prețuire, într-un spațiu mărunt al unui ziar. Cred că nu numai cronicarul dar și omul V. Mîndra a făptuit acest act de pietate.

Trebuie să mai adaug un fapt : comemorarea lui Tony Bulandra, organizată la Teatrul Municipal din inițiativa codirectorului Lazăr Vrabie, a fost inspirată tot din pomenirea artistului dispărut prin pana lui V. Mîndra. S-ar putea ca unii să mă învinuiască de parțialitate fiindcă m-ar fi emoționat gestul lui V. Mîndra față de memoria lui Tony. Creadă fiecare ce-o vrea.

S-ar putea să fiu bănuită de simpatie față de Vicu Mîndra pentru delicatețea și demnitatea manifestate în împrejurările despre care am amintit. Nu văd de ce aș nega acest fapt. Dar nu manifestările acestea — destul de mărunte, deși frumoase — nu aceste luări de poziție mi-au influențat aprecierile despre scriitor. Cronicile se pot găsi la ziarele unde au fost scrise și pot lămuri *dacă* conținutul lor corespunde întotdeauna scopului pe care este dator să-l urmărească un cronicar. Am spus „dacă", fiindcă nu întot-

deauna toate dările de seamă ale lui V. Mîndra sînt scrise cu aceeași măiestrie, cu aceeași justețe și pătrundere a valorii textului și a interpretării actoricești.

Nici cronica despre *A treia, patetica,* deși scrisă cu dăruire și cu serioasă cercetare a intențiilor autorului sovietic, nu conține suflul avîntat din rîndurile închinate piesei *Aristocrației.* Recunosc că arareori am citit dări de seamă mai valoroase decît aceasta, din *Scînteia* de duminică 10 ianuarie 1960, asupra textului *A treia, patetica.* Susțin însă — poate pe nedrept — că autorul ei nu mi s-a părut atît de inspirat ca în recenzia despre *Aristocrații.* Poate că l-a sîcîit lipsa unor actori fruntași, pe care îi socotește, pe drept cuvînt, mai indicați pentru o interpretare care s-ar fi cuvenit mai evlavioasă față de text, de autor și de scena Teatrului Național.

În orice caz, rezervele — asupra spectacolului în sine — făcute cu tact, cred că nu au supărat prea rău nici pe regizorul Moni Ghelerter, nici pe ceilalți interpreți. Artistul poporului I. Fințeșteanu — încă unul din foștii mei elevi — (cer scuze pentru repetatele împăunări cu care mă drapez de cîte ori am ocazia să întîlnesc vreunul din talentații mei colegi, care mi-au fost elevi), repet, artistul poporului Ion Fințeșteanu și artistul emerit Marcel Anghelescu, sînt singurii dintre stîlpii artistici ai Teatrului Național, care au împlinit — și cu mare succes — două roluri din numeroasa distribuție ce s-ar fi cuvenit alcătuită din interpreți a căror măiestrie să fie la înălțimea sensurilor piesei *A treia, patetica.*

Mai departe. Nici cronica despre *Vlaicu și feciorii lui,* de Lucia Demetrius, nu a fost — nici pe departe — la același nivel luminos și constructiv, pe care credeam că ar fi trebuit să-l păstreze recenzorul autorizat al *Gazetei literare.*

Valoarea literară și socială a operelor autohtone, precum și a interpretării lor de către actorii scenelor noastre au nevoie să fie analizate și criti-

cate cu și mai multă scrupulozitate și caldă participare decît se acordă dramaturgiei străine. Ni se repetă mereu— pe toate tonurile — că trebuie să încurajăm literatura dramatică autohtonă. Clasicii universali, autorii ruși și cei sovietici, au atins mai de mult o culme artistică, în fața căreia și noi și cronicarii noștri ne înclinăm cu respect și admirație. Dar tinerii noștri dramaturgi — ca și cei mai iscusiți, cum este Lucia Demetrius — reclamă prețuirea care îi poate îndemna să se devoteze, cu și mai multă încredere și avînt, propășirii dramaturgiei noastre. Și cînd un cronicar de talentul și prestigiul lui Vicu Mîndra nu acordă decît o insuficientă atenție unei piese ca *Vlaicu și feciorii lui*, și teatrul, și actorii, și autoarea, se simt nedreptățiți prin lipsa unei mai amănunțite recenzii, pe care o așteptăm cu înfrigurare. Atenția ce se acordă unei lucrări dovedește că a fost dată în proporție directă cu calitatea ei. Cu cît o recenzie este mai scurtă și scrisă cam din fuga condeiului, cu atît poate să micșoreze și să minimalizeze valoarea conținutului artistic și social al operei.

Nu fiindcă piesa *Vlaicu și feciorii lui* a fost jucată la Teatrul Municipal îl voi învinui pe cronicarul Vicu Mîndra că de rîndul acesta nu și-a făcut datoria față de dramaturgia romînească. Nu sînt orbită de patimă, în calitatea mea de director al Teatrului Municipal. Sînt sincer convinsă că această piesă, afară de finalul ei, care nu este perfect finisat nici ca text și în consecință nici ca interpretare — sînt încredințată că piesa *Vlaicu și feciorii lui* este una din lucrările cele mai valoroase ale dramaturgiei romînești de actualitate și că ar fi meritat să fie susținută cu dăruirea și talentul pe care l-a dovedit de atîtea ori Vicu Mîndra.

Recitind, pentru a-mi controla frazarea, rîndurile de mai sus, mă întreb cu ce drept îmi iau îndrăzneala să fac recenzia unui recenzor calificat. Și tot eu îmi răspund că nu intenționez să

încep o polemică cu un critic dramatic. Sînt doar gînduri de ale mele.

Cronici teatrale mai apar și în multe alte reviste și ziare... Mai este încă și cronica verbală transmisă prin zvon public, din om în om... Noi actorii știm că ne expunem aprecierii fiecărui spectator, care o dată cu cumpărarea biletului și-a cîștigat și dreptul de a prețui — după gustul său — spectacolul ce-l vizionează. Este un mare risc la care ne expunem. Și totuși îl luăm asupră-ne, străduindu-ne să corespundem așteptărilor pe care le înfruntăm. Lupta în care ne avîntăm pentru reușită este stimulentul pe care se bazează elanul nostru. Astfel se explică năzuințele noastre cînd atacăm roluri mai complexe, deși știm că ne așteaptă vigilența criticii care ne va mustra sau ne va încuraja.

Și fiindcă veni vorba de vigilență, de control și îndrumători, trebuie neapărat să menționez cronica recenzorului Mihai Lupu intitulată *Unitatea colectivului artistic în slujba operei dramatice*, apărută în ziarul *Informația*.

De ce simt nevoia să insist asupra acestei cronici ? Fiindcă, nefiind întru totul de părerea cronicarului, mă cred datoare să-mi controlez și să-mi justific — fie numai față de mine însămi — impresiile despre acest spectacol.

Sînt perfect de acord cu primele rînduri ale lui Mihai Lupu, cînd afirmă că „trăsătura care distinge spectacolul Teatrului C. Nottara cu piesa lui Vsevolod Vișnevski *Brigada I-a de cavalerie* este dăruirea artistică și rîvna întregului colectiv, vădite în transpunerea pe scenă a furtunoasei istorii a cavaleriștilor mareșalului Budionîi".

Am și comunicat această părere a mea, precum și aceea asupra — citez pe M. Lupu — cronicii „lui Vișnevski consacrată cavaleriștilor roșii". Dar nu mă mai potrivesc cu aprecierile entuziaste ale cronicarului de la ziarul *Informația*, despre regia spectacolului.

Și știu că mă contrazic nu numai cu autorul recenziei, dar și cu aprecierea juriului, care a decernat regizorului Radu Penciulescu premiul I, pentru regia piesei. Dar am curajul și datoria să notez punctul meu de vedere, fiindcă vreau să aflu dacă, cu timpul, impresia mea se va justifica sau se va infirma.

Și am vrut să-mi manifest admirația pentru entuziasmul cu care a fost făcută analiza amănunțită a spectacolului, pentru cuvintele de laudă pe care cu profunzime le acordă tuturor și fiecăruia în parte cronicarul spectacolului despre piesa lui Vișnevski. Nu au fost uitați nici unul din actorii colectivului, indiferent dacă au interpretat roluri mari ori mici, și nici un singur tehnician, decorator, costumier.

Într-adevăr, o asemenea cronică, făcută cu atîta vădită bunăvoință, poate — și cred că acesta a fost scopul urmărit de cronicar — să încurajeze munca unui colectiv. Și trebuie apreciată la justa ei valoare.

Amintiri... Amintiri...

Nici nu isprăvisem să consemnez, acestor pagini, gîndurile mele asupra cronicii din *Informația*, cînd citesc, în *Scînteia* din 22 ianuarie, încă o cronică entuziastă pînă la lirism, a lui Andrei Băleanu, tot despre *Brigada I-a de cavalerie* și despre regia lui Radu Penciulescu.

Concursul se terminase la 30 decembrie 1959. Faptul că după o lună de zile de la prima prezentare a spectacolului mai apar încă la intervale relativ nu prea îndepărtate, recenzii atît de entuziaste, îmi dă de gîndit — totuși — asupra părerilor mele relative la realizarea spectacolului. Poate m-am înșelat.

Oricum, mă bucur sincer că Teatrul Nottara și colectivul său se avîntă spre succese în viitor. Mi le amintesc pe cele numeroase din trecutul apropiat și destul de scurt în definitiv — de la înființarea lui. Știu prin cîte dificultăți a trecut, în ce sală a fost nevoit să joace pînă la refacerea actua-

lului sediu, cu o scenă și un utilaj în sfîrșit bine puse la punct.

Mai știu că desele schimbări de directori, de regizori nu sînt prea profitabile progresului constant a nici unei instituții de teatru. Îl cunosc pe Chiril Economu, cu care am colaborat frățește încă de pe cînd eram amîndoi deputați în Sfatul Popular al Capitalei. Propășirea unui teatru al Sfatului, din grupul cărora face parte și Teatrul Municipal, nu poate decît să mă bucure.

Mă interesează munca tuturor care lucrează în teatre. Dovadă că asist la aproape toate premierele, și cînd sînt și cînd nu sînt invitată. Cunosc componența colectivelor. Învăț, asistînd la diferitele spectacole, să apreciez rezultatele și să mă feresc de unele inadvertențe. Și cu toate astea nu pot să-mi însușesc în mod afirmativ nici aprecierile juriului — din care am făcut parte în chip protestatar — nici admirația pentru regia spectacolului *Brigada I-a de cavalerie.*

Mă închin însă, după cum am mai spus-o, pentru spiritul de echipă, care i-a caracterizat pe toți membrii colectivului Teatrului Nottara : artiști, decoratori, muzicieni, electricieni, sub bagheta lui Radu Penciulescu. Îi felicit și sper să asist în viitor la multe alte spectacole ca *Nora, Nota zero la purtare, Vrăjitoarele din Salem...*

Dar, revenind, în încheiere, la cronicarii dramatici, să spunem aici că le primim criticile atunci cînd sînt juste, le folosim spre binele tuturor, și le mulțumim autorilor, cînd este cazul.

Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale din R.P.R.

(A.T.M.)

Asociația oamenilor de artă din instituțiile teatrale și muzicale din R.P.R. a lua ființă în ziua de 30 septembrie 1957. La acea dată aveam vîrsta de 84 ani și 59 de ani de carieră teatrală, mulțumită cărora probabil am primit cinstea să fiu numită președinta acestui așezămînt, Niky Atanasiu ocupînd funcția de prim-secretar.

Înființarea unui așezămînt de cultură stîrnește firești întrebări : Care este rostul lui ? Ce urmărește ? Cum funcționează ? etc.

Primul răspuns ar fi următorul :

Acest organ de cultură corespunde unui înalt scop, de strîngere a relațiilor de acest fel cu alte asociații similare, din toate țările, contribuind la cunoașterea reciprocă a popoarelor, la întărirea prieteniei între ele și a luptei pentru apărarea păcii. Cînd am primit sarcina să prezidez A.T.M.-ul am întrezărit, deși poate nu destul de clar, și celelalte rosturi ale înființării acestui așezămînt și, după ce am intrat de-a binelea în funcțiune, am priceput marea lui importanță culturală și socială.

A.T.M.-ul antrenează, astfel, în muncă toate ramurile artistice : operă, operetă, filarmonică,

teatre dramatice, teatre de estradă, de satiră și umor, de păpuși, regie, coregrafie, critică, teatre de amatori...

Împărțind în secții și cenacluri fiecare din aceste ramuri de producție artistică, A.T.M.-ul fixează zilele de întruniri pentru fiecare în parte și cheamă în plenară pe toți membrii înscriși, din capitală și provincie, pentru a controla și coordona munca culturală a tuturor.

Acesta este, pe scurt, rostul înființării Asociației.

Cele mai frumoase deziderate au totuși, o parte practică pe care se sprijină mai ales la începutul începutului.

Prima noastră luptă a fost aceea de a căpăta un sediu unde să ne ducem activitatea. Nu am rîvnit la palate cum sînt acelea ocupate mai de mult de Uniunea Compozitorilor sau de Uniunea Scriitorilor. Totuși, cele două-trei lăcașuri care ne-au fost desemnate, în urmă, nu ni s-au putut aloca. Pînă în sfîrșit am primit înștiințarea să ne mutăm în strada Filimon Sîrbu nr. 16, unde casa care ne-a fost atribuită — și care este neîncăpătoare pentru toate birourile unde va trebui să muncim — are totuși un interior artistic de bună calitate. Clădirea trebuia însă evacuată de cei unsprezece chiriași și avea nevoie de substanțiale reparații ale arhitecturii, muralei și instalațiilor de mecanică. Erau deci necesare fonduri pentru primele cheltuieli. Cotizațiile din partea viitorilor membri A.T.M. nu începuseră să fie solicitate, nici acoperite, deoarece Asociația nu exista de fapt, ci încă numai în proces-verbal.

Deci au început alergăturile pentru evacuarea chiriașilor care nu plăteau chirie și nu voiau să se mute. Pe urmă, pentru instalarea gazelor și pentru adaptarea caloriferului, care funcționa pe vremuri cu păcură, instalarea telefonului și mai ales pentru obținerea unei subvenții care să ne permită să dăm cît de puțină viață copilașului nou-născut.

Stăruințelor mele la Ministerul de Finanțe mi se opunea faptul că nici muzicienii, nici scriitorii, nu cereau și nu primeau subvenții. Am arătat că și noi vom lupta prin noi înșine, folosind cotizațiile membrilor, jucînd spectacole, făcînd apel la contribuțiile conferențiarilor binevoitori, dar că primii pași trebuiau totuși susținuți. Și am obținut o subvenție de trei sute de mii de lei.

Reparațiile pentru localul din strada Filimon Sîrbu întîrziau din sus-pomenitele motive. Sindicatul ne-a pus la dispoziție saloanele sale din strada Franklin nr. 12, peste drum de Ateneul Republicii Populare Romîne.

În acele saloane am început activitatea noastră. Ședința pe țară a directorilor de teatre, ședințele pentru dezvoltarea muncii cu artiștii amatori, cu teatrele de estradă, conferințele despre teatrul revoluționar ținute de cronicarii Vicu Mîndra și Andrei Băleanu, filmele documentare, precum și ședința de discuții cu teatrul lui Brecht, toate și altele încă s-au desfășurat în saloanele din ce în ce mai neîncăpătoare din strada Franklin.

Asociația și-a început activitatea în mod mai pregnant în 1959 și își promite să meargă, cît mai repede și mai folositor, în pasul vremurilor.

Deocamdată A.T.M.-ul și-a trasat un prim program de urgență, menit să cuprindă toate formațiile artistice ale echipelor de amatori, care nu fuseseră cuprinse în mod destul de satisfăcător din punct de vedere organizatoric.

Astfel, s-a stabilit că la început paisprezece cluburi din București (7 Noiembrie, Adesgo, Finanțe Bănci, Grivița Roșie, Mao Tze-dun, Învățămînt etc.), cinci case regionale de cultură, patru case ale minorităților naționale și șase case de cultură ale tineretului să primească fiecare cîte trei reprezentanți ai Asociației — în probleme de teatru, muzică, coregrafie — care să vină pentru a discuta și ajuta practic munca instructorilor și artiștilor amatori adunați.

S-au instituit consilii metodice artistice pentru studioul artiștilor amatori. Din acele consilii fac parte Ion Șahighian, Costache Antoniu, Dina Cocea, Radu Beligan, Horia Șerbănescu, Mircea Crișan, Ion Budișteanu, Oleg Danovski și alții, în total șapte membri, care, pe lîngă lectorii Ion Fintești eanu, Dinu Negreanu, Liviu Ciulei, Ion Dacian și alți patru-cinci, să lucreze la alcătuirea programelor analitice.

Detaliile programului de muncă al A.T.M.-ului nu se pot înșira aci. Dacă am ținut totuși să stăruiesc asupra unora, am făcut ca să subliniez cît de rodnică poate să devină munca bine înțeleasă și bine condusă a A.T.M.-ului.

Profesoara

Profesoratul a fost întotdeauna pentru mine un apostolat pe care l-am îndeplinit cu pasiune. Încă de tînără, am simțit o adevărată chemare pentru această participare la dezvoltarea intelectuală a copiilor și a tinerilor, pe care mi-a fost dat să-i îndrumez. Cînd eram în liceu, marea mea plăcere era să rezum temele cu cît mai multă claritate și să le expun colegei mele de bancă — ea era externă, pleca seara acasă. A doua zi, cînd se întorcea, îi lămuream în cîteva fraze subiectul textului care trebuia învățat, ajutînd-o în felul acesta să-l memorizeze.

Pe urmă am fost profesoară suplinitoare la o școală primară de băieți, pe șoseaua Ștefan cel Mare. Aveam neapărată nevoie de un salariu pentru a-mi plăti taxele universitare și cărțile studențești. Școlarii mahalalei aceleia erau copii de oameni sărmani, desculți, cu cămașa ieșită din pantaloni la spate... Sînt mulți ani de atunci și totuși — cu cîtă plăcere îmi aduc aminte de catedra acelei școli, de tabla înnegrită pe care scriam cu creta primele cifre și primele litere, intonîndu-le în cor cu toată clasa, compusă din doisprezece copii. De ce îmi plăcea? Vedeam

ochii lor ațintiți asupra mea și mă bucuram cînd descopeream licărirea aceea care anunța că încep să priceapă, că se simt în stare să lege cifră de cifră, literă de literă, rostind întîi cu timiditate, apoi cu voioșie, numere și cuvinte.

Întrebuințînd metode pedagogice scornite de mine însămi, mă jucam punînd dinaintea lor cîteva bețișoare mărunte, retrăgîndu-le sau adăugîndu-le rînd pe rînd și interogîndu-i asupra numărului lor. Cu cîtă mîndrie victorioasă anunțau totalurile, din ce în ce mai mari, pe măsura creșterii sau micșorării grămezii de bețișoare, nuci sau mere adunate pe pupitrul meu.

Aceeași metodă, *de visu*, o întrebuințam cu mai multă greutate desenînd literele pe tablă. Întîi vocalele și consoanele separat, apoi legîndu-le între ele în combinații care să reprezinte cuvinte. Eram tînără și entuziastă, stăruiam cu răbdare pentru obținerea scopurilor urmărite de mine. Voiam să-mi cîștig banii necesari pentru studenție, dar voiam în același timp să realizez și altceva pe lîngă sumele trebuincioase.

Pînă să-mi iau licența, am mai fost profesoară de istorie, la un liceu din Bîrlad.

În sfîrșit, în 1912, înființîndu-se o catedră de „*maintien*" la Conservatorul din București, am fost numită ca titular al ei — intrînd o dată cu aceasta în învățămîntul artei actoricești. Rostul inițial al acestei catedre era de a da lecții de eleganță în felul de a te mișca, de a merge, de a sta pe scaun și de a purta o toaletă sau un costum, pe scurt: formarea unei ținute *(maintien)*, care, după cît se părea, lipsea pe atunci în teatru. Deoarece analiza acestor comportări nu se putea efectua izolat, am împletit aplicarea lor cu întregul studiu al artei actorului, exercitîndu-mi, în modul acesta, de treizeci de ani, profesoratul la Conservatorul din București. Am procedat cu aceeași dragoste cu care îndrumasem copilașii din mahalaua din jurul șoselei Ștefan cel Mare. Credeam atunci, cum cred și azi, că aceste stră-

danii pedagogice își găsesc o răsplată deosebit de mare și de mîngîietoare în faptul de a ști că ajuți progresul unei ființe omenești, că sprijini afirmarea ei.

Începeam prin a spune elevelor mele că posedăm cu toții calitățile, defectele și posibilitățile inerente firii omenești. După tipicul pe care este croit omul, manifestațiunile sale sînt revelatoare. Desigur, ele variază de la om la om, după origine, educație, cultură, sănătate, împrejurări etc. Însă însușirea de a exprima durerea, bucuria, indignarea se naște în fiecare din noi o dată cu noi, deoarece fiecare — în viață — rîdem sau plîngem, ne revoltăm sau ne supunem. Totul constă în a plînge sau a rîde pe scenă, așa cum plîngem sau rîdem în viață. Rolul artei noastre este doar să perfecționeze această însușire, astfel ca ea să se poată adapta la clipa care trebuie „trăită" conform personajului, conform textului.

Deoarece în viață comicul și grotescul merg uneori alături cu tragicul, deoarece elevii trebuiau să învețe a juca roluri de diferite genuri, îi îndemnam să studieze atît fragmente de dramă, cît și fragmente de comedie. Întîmpinam uneori rezistențe provenite din timiditate chiar la unii din cei mai talentați elevi ai mei. Marea noastră artistă Aura Buzescu, de pildă, se opunea cu dîrzenie interpretării rolurilor de comedie, spunînd că ea nu poate să rîdă. După cîteva explicații și stăruințe zadarnice, am încetat să mai insist, rugînd-o doar să rămînă pe scenă și să repete litera *a*, cu glas tare, pînă ce îi voi spune să înceteze. S-a executat, la început cu sfială, întrerupîndu-se de cîteva ori. Am rugat-o să continue. În cele din urmă, simțind ridicolul încăpățînării sale, a izbucnit într-un hohot de rîs. Demonstrația posibilităților sale de a rîde era făcută.

Profesorul își ajută elevii să-și exteriorizeze, să-și afirme talentul pe care aceștia îl posedă, dar profesorul nu creează talentul. El poate cel mult

să dea îndrumări de artă actoricească, în așa fel ca un actor netalentat să ajungă un interpret corect, adică ceea ce în limbaj actoricesc numim „o bună utilitate". Profesorul procedează prin persuasiune, folosindu-se de experiența profesională dobîndită de el însuși. El pune la dispoziția elevilor metode mai eficace, care le vor fi de folos pentru dezvoltarea darurilor înnăscute. Personal, mă mîndresc de a fi crescut cîțiva din cei mai buni actori ai noștri, știind însă că ei își datorează în primul rînd lor înșile faima dobîndită. Mă fălesc totuși... cu egoismul omului care a îndrăgit pe cei ajutați de el, apropiindu-și-i cu dragoste, cu căldură. Printre aceștia, în afară de Aura Buzescu, citez pe neuitatul Mihai Popescu, unul din cei mai iubiți artiști, apreciat atît pentru pasiunea cu care studia, pentru sensibilitatea, cultura și inteligența sa, cît mai ales pentru adevăratul cult ce-l avea pentru profesiunea de actor. Am mai avut o elevă scumpă: pe Tantzi Cutava-Barozzi, mare fantezistă atît pe scenă cît și-n viață...

Pot eu să pretind că aș fi format pe Fințeșteanu, pe Niki Atanasiu, astăzi actori de frunte ai Teatrului Național? Ei au avut talent și au urmat cursurile mele. Dacă am contribuit cu ceva la dezvoltarea lor, cu atît mai bine. În privința lui Niki Atanasiu, care îmi dă bună ziua cu atîta căldură, cînd se-ntîmplă să ne întîlnim, îmi amintesc dificultățile întîmpinate pe cînd era elev în clasa mea. Nu învăța nimic. Era emulul teoriilor lui Victor Eftimiu, care afirma că la Conservator nu se învață nimic, că asemenea cursuri constituie o pierdere de timp. (Recita din *Cocoșul negru* versurile poetului pe care îl admira.) Am încercat să-l mlădiez. Lupta asta a ținut pînă în preajma examenelor anului III. Pe atunci erau trei ani de curs. Înainte cu vreo două luni izbutisem, în sfîrșit, să-l electrizez pe Niki. I-am dat să studieze pe Mircea din *Vlaicu Vodă*, programînd actul II al piesei pentru examenul de fine

de an. A fost unul din cele mai reușite examene. Niki a avut succes, iar eu m-am bucurat că în cele din urmă am izbutit să-l conving de rostul învățăturii. Astăzi întîlnirile noastre sînt prilejuri de mare bucurie.

Etterle, astăzi unul dintre primii actori ai scenei romînești, a fost de asemenea elevul meu, ca și Florica Demion, Beligan și Ronea. Repet : talentul este al lor, profesorul a fost doar un stimulent, un îndrumător. De asemenea îmi amintesc cu drag despre Nineta Gusti, Cella Dima, G. Demetru. De cîte ori nu am stăruit pe lîngă talentata fetiță, care era încă de pe atunci Nineta, să fie mai serioasă în muncă, mai asiduă la cursuri, prezicîndu-i o carieră frumoasă. Astăzi o are. Eu nu socoteam că rolul meu de profesoară se mărginește la sfaturi profesionale. Cella Dima rostea versurile cu mult talent și o frumoasă mlădiere în glas. Păcat că n-a continuat în această direcție; ar fi putut ajunge la interpretarea pieselor clasice. Astăzi joacă mereu același rol de cochetă, mai mult sau mai puțin perversă, mai mult sau mai puțin superficială. Care nu mi-a fost uimirea cînd, într-o zi, a venit să se înscrie, ca elev, Giugaru! Răsfățatul teatrelor de cartier, în special al cartierului Griviței, a vrut să obțină sfaturi care să-i completeze darurile firești, pentru a putea depăși nivelul teatrului de cartier de pe atunci. Foarte talentat, ambițios, muncitor, el și-a atins scopul. Astăzi, el este un apreciat actor al Teatrului Național, unde excelează în roluri ca Trahanache, din *Scrisoarea pierdută*, Primarul, din *Revizorul* etc. Cît despre Ronea, era unul din cele mai promițătoare talente din clasa mea. La curs interpreta pe Hamlet. În special scena cu mama, urmînd aceleia de „teatru în teatru", era jucată de Ronea nu ca elev, ci ca un adevărat actor.

Din prima serie a elevilor înscriși la Conservator a făcut parte și Claudia Milian, care, măritîndu-se cu poetul Minulescu, nu a mai fost

lăsată de soțul ei să „facă teatru". Am regretat mult, fiindcă dovedise multă sensibilitate, o subtilitate în exprimarea gîndirii, o eleganță naturală care ar fi putut să-i ajute în a crea roluri cît mai variate.

Lungeanu, Elvira Petreanu, Kitty Mușatescu, Irina Cazaban, Jenică Constantinescu au fost de asemenea elevi buni, conștiincioși, talentați. Dar nu tuturor le-a fost hărăzit să-și ajungă țelurile înalte, cărora se consacraseră. Jenică Constantinescu a fost foarte apreciat la Național pentru rolurile de compoziție. Lungeanu încă din Conservator juca la Teatrul Bulandra, remarcîndu-se printr-o frazare justă, un timbru plăcut, o adaptare corectă în rolurile de mică importanță, pe care le juca în calitate de elev. Ca și Elvira Petreanu, nici el n-a izbutit să fie categorisit după realele lui merite. Elvira a jucat pe vremuri, cu mine, pe Vivi în *Profesiunea doamnei Warren* și pe Mabel, în *Soțul ideal.* Cînd am distribuit-o, o prețuiam ca profesoară a ei. Știam ce poate. Cum știu și astăzi. Cunoșteam priceperea și spiritul critic cu care analizează piesele și rolurile, despre care discutam adesea împreună. Nici lui Lungeanu, nici Elvirei nu le-a lipsit talentul. În *Cloșca,* piesă cehă de Conrad, Elvira a făcut o adevărată creație într-un rol de compoziție. În *Rădăcini adînci,* nefăcînd parte din colectivul Teatrului Municipal, a înlocuit în cîteva cazuri pe absenta Maria Bondar, jucînd mai bine decît titulara rolul unei servitoare negrese.

Menționez, cu plăcere, pe o altă elevă a mea: Nelly Șterian. Ea face parte acum din colectivul Municipalului și adesea ne dăm replica în aceeași piesă. O plăcută amintire păstrez și despre nebunatica elevă Catușa Elvas. Era doar o copilă, dar care tulbura clasa cu neastîmpărul, cu rîsul ei zgomotos, nestăpînit. O puneam la colț, mai în glumă, mai în serios. Spontaneitatea talentului său, hazul sincer cu care lansa replicile, cochetăria îndemînatică pusă în slujba interpretării

situațiunilor celor mai variate caracterizează pe artista Catușa Elvas, care încă din Conservator lăsa să se întrevadă prețuita actriță de astăzi. A jucat cu succes în Compania Bulandra-Maximilian-Manolescu-Storin, apoi, după dispariția acestei companii, în provincie, la Reșița, apoi la Brăila.

Mai de mult, am zărit un grup de actori discutînd cu însuflețire. Erau acolo H. Polizu, I. Anastasiad și Gh. Soare. Și ei au fost elevii mei, ca și Petripop, Thea Teodorescu, Emilia Cozachievici, Viorica Anghel, Puica Pauly și atîția alții...

Amintiri... amintiri...

*

Dar amintiri dintre acelea care-ți dau convingerea că n-ai trăit inutil, ca un egoist, fără de folos și pentru alții. Pentru mine, cei treizeci de ani de profesorat au constituit ani de bucurii și satisfacții adînci. Cînd mi-am încheiat cariera de pedagog? La vîrsta de șaizeci de ani, cînd am ieșit la pensie. Pe acea vreme, termenul fixat de lege pentru pensionare se referea numai la vîrsta titularului catedrei, indiferent de capacitatea lui, indiferent de posibilitățile sale fizico-intelectuale de a profesa mai departe. Succesorul imediat la catedra clasei mele a fost Ion Sîrbu, actor de mare talent și care, datorită recomandării mele, fusese numit anterior profesor la Cluj. Dorind să vină la București, deoarece era actor la Teatrul Național din Capitală, Sîrbu a preluat clasa mea. Din nefericire, el nu s-a putut menține în această funcțiune decît foarte scurt timp, întrucît a murit curînd, ros de boli incurabile.

Pensionarea mea oficială n-a pus, însă, capăt vocației și strădaniilor mele pedagogice. Într-adevăr eu am continuat să educ și să îndrum pe

diverși angajați ai teatrelor pe unde am jucat de atunci și pînă azi. Era o chemare căreia nu-i puteam de loc rezista : ori de cîte ori aud o intonație greșită, ori de cîte ori văd vreun interpret jucînd fals sau aproximativ, trebuie să intervin — nu pot să nu intervin. Ceea ce mă supără și chiar mă mîhnește este că mi se-ntîmplă, în prezent, să-ntîlnesc tineri actori care nu știu să rostească versuri. Pentru a putea recita bine alexandrini, trebuie să-nveți respirația corespunzătoare, să-ți fortifici adică respirația, ca să poți susține declamarea lungilor tirade din piesele clasice în versuri. Mă mai mîhnește, de asemenea, nivelul intelectual scăzut al unora dintre acești tineri, care nu pricep că nu poți fi un adevărat artist de teatru, un bun interpret al eroilor clasici ca și al eroilor contemporani, fără o cultură neîncetat perfecționată, care să-ți îngăduie să înțelegi profund, în toate aspectele cele mai subtile, ceea ce ești chemat să înfățișezi. Unii tineri mai cred că este îndeajuns să ai o temeinică instrucțiune politică și ideologică. Este, firește, foarte necesar, dar nu și suficient. Îi îndemn din tot sufletul să citească, să citească mereu — orice: beletristică, începînd cu clasicii din panteonul literaturii românești și universale, istoria patriei și istoria universală, filozofie, psihologie și, bineînțeles, lucrările de teorie privind arta actorului etc. Invocăm, adesea, pe Stanislavski și sistemul lui. Dar puțini sînt încă la noi aceia care au înțeles că pentru a putea aplica în mod consecvent acest sistem — pentru a-l putea aplica pe concret tu însuți, în chip creator, nu bucherește și dogmatic — trebuie să fii un om instruit. Nu-i de ajuns să citești *Munca actorului cu sine însuși* sau *Lecțiile de regie ale lui Stanislavski*, de Gorceakov. Lecția cea mai de preț, care, după părerea mea, se desprinde din opera marelui regizor, este pasiunea lui pentru cunoașterea vieții, pentru cunoașterea adevărului vieții — cunoaștere pe care n-o dobîndești decît printr-o analiză dia-

lectică a fenomenelor. Ori, pentru asta, condiția *sine qua non* este să fii un om cult, căci Stanislavski a fost un om foarte cult, iar actorii și regizorii ruși care s-au format la înalta lui școală, au fost și sînt cu toții oameni culți. Numai în felul acesta, numai instruindu-se neîntrerupt, numai dobîndind o cuprinzătoare cultură generală, actorul talentat poate să-și găsească o valorificare optimă, gustînd din plin senzația stimulatoare a unei creșteri continue, a înălțării către culmile artei. Restul este mediocritate, meșteșug și rutină!...

Condițiile în care astăzi un tînăr actor debutează — condiții care contrastează radical cu tristețea și mizeria debutantului de altădată — implică pentru noua generație îndatorirea de a fi demnă de măreția vremurilor pe care le trăiește poporul nostru.

*

Cîndva am dat, întîmplător, la un anticar, peste o broșură pe care am răsfoit-o nu fără o puternică emoție. Este vorba de teza mea pentru definitivat, scrisă în 1912. Pe acea vreme, profesorul angajat cu titlul provizoriu trebuia să depună o teză scrisă pentru a fi admis profesor definitiv.

Reîntoarsă acasă, am recitit-o. Deși scrisă acum patruzeci și opt de ani, ea își păstrează cred, valabilitatea în partea strict relativă la studiul actoricesc. Deoarece nu cuprinde nici o altă îndrumare privitoare la numeroasele materii care completează astăzi învățămîntul viitorului actor, ea nu are, desigur, decît o valoare documentară, relativă la activitatea mea pedagogică trecută. Cu acest titlu m-am hotărît s-o public integral aici — în încheierea evocării acestui capitol al vieții mele de teatru.

Actorul își interpretează rolul prin grai, mimică, gest, atitudine.

Arta de a grăi, dicțiunea, cere un studiu complex, care cuprinde articulația, punctuația, respirația, frazarea, coloritul, nuanțarea, stilul, tranziţiunile, pauzale, tonalitatea, emisiunea vocii etc....

Mimica este gimnastica mușchilor feței și mai ales a ochiului, ca mijloc de exprimare a stărilor sufletești.

Gestul servește drept completare și explicare a acțiunii îndeplinite sau de îndeplinit. Varietatea și sobrietatea gestului, justețea lui ca reflex al stării sufletești, eleganța și amploarea lui, raportul dintre gest și costum sînt atîtea și atîtea probleme pentru un actor.

Atitudinea este arta de a coordona, de a ne armoniza jocul: prin studiul ei învățăm cum trebuie să stabilim legătura dintre gest, mimică, dicțiune și costum — astfel ca aceste diferite părți să conlucreze la armonia unui ansamblu, la desăvîrșita realizare a personajului de reprezentat. Perfecta echilibrare a acestor diferite părți ale compunerii unui rol constituie atitudinea.

Luăm cuvîntul atitudine în sensul lui cel mai larg, în sfera căruia intră atît atitudinea mută cît și atitudinea grăitoare.

Despre dicțiune, mimică și gest se găsesc lucrări speciale. Mărginindu-ne să reamintim numai cîțiva dintre acei ce au scris asupra acestor chestiuni, vom menționa pe Legouvé, Provost, Ménechet, Le Roy, Beer, Jean Blaize, Roderich Benedix, Calmberg, A. Philippi, Piderit și Ch. Hacks. Ultimii doi s-au ocupat cu mimica și gestul.

Despre atitudine în general și despre diferitele părți care o compun nu există — după cît știu — un volum special, în care să se vorbească despre compunerea rolului, naturalul pe scenă, convenția, obiectivitatea și subiectivitatea, sinceritatea în exprimarea sentimentelor pe scenă, despre imitație, despre importanța diferitelor părți ale unui rol — și mai ales despre coordonarea tuturor acestora. Negăsind o asemenea lucrare completă, deși unele din aceste precepte sînt tratate de Diderot în *Paradoxes sur le comédien* și de Coquelin-tatăl în *l'Art du comédien*, m-am silit să scriu aceste cîteva pagini.

Lucrarea de față n-are altă pretenție decît aceea de a aduna cîteva cugetări, cîteva puncte de vedere actoricești. Observațiunile făcute aci sînt rezultatul experienței practice precum și al citirii lucrărilor mai sus citate, care tratează această materie.

În orice volum care pomenește despre teatru, fie că scrie despre actori, despre meseria lor, despre piesele în care au jucat, atingînd problemele lor doar în treacăt sau analizîndu-le în adîncime, se pot găsi idei folositoare. Punerea lor în practică, experiența verifică dacă sînt de folos sau nu.

Scriind aceste rînduri m-am adresat acelora care n-au ca mine ani de carieră și le-am spus: iată ce cred de folos, iată cum cred că trebuia procedat, și iată cum îmi lămuresc eu rostul cutărui sau cutărui rezultat. Dacă voiți, faceți ca mine, veți vedea dacă e bine sau rău.

Voi începe prin a vorbi despre atitudine, voi căuta să arăt raportul ce există între atitudine propriu-zisă și rolurile de studiat și voi urma cu cercetarea preceptelor și a principiilor pe care le cred de folos.

Studiul atitudinii este în prea strînsă legătură cu fiecare personaj sau cu diferitele întruchipări omenești, ca să se poată desprinde și generaliza în reguli și precepte. Singura regulă de urmărit este armonizarea cît mai perfectă a tuturor amănuntelor. Însă dacă nu există cărți despre atitudine, nu putem spune că nu avem cum să ne desăvîrșim acest studiu. Natura, istoria și literatura ne oferă prilej pentru cercetări atît de numeroase și diferite, încît, utilizîndu-le cum trebuie, vom căpăta cunoștințele necesare.

Acest studiu despre omenire se poate urmări pe de o parte prin observația îndreptată asupra celor ce ne înconjoară în viața de toate zilele, pe de altă parte prin citire.

I

Înainte de a arăta de cît ajutor pot să-i fie actorului observația și citirea, aș dori să preîntîmpin mustrarea ce mi s-ar putea aduce: că prin o analiză prea subtilă și științifică a procedeelor actoricești, aș distruge spontaneitatea talentului.

Cunosc teoria talentului creator și atotputernic, teoria actorilor talentați deși inculți, jucînd bine numai din instinct, printr-un dar natural.

Cuvîntul *dar* va servi ca argument în favoarea noastră. Ce fac acești oameni care au darul, adică talentul, talentul firesc? Joacă bine, adică reprezintă în mod firesc, exact, personajul de reprezentat. De ce ? Pentru că au darul să imite, să copieze bine: pentru că la ei observația e spon-

lană, deși inconștientă poate; pentru că acest proces se petrece în ei, printr-un dar al naturii, printr-o intuiție firească, și se fixează atît de clar în mintea lor, încît reînvie, la nevoie, fără nici o sforțare. Nu putem nega — oricît am voi — că arta actoricească este o imitație a naturii, o copie a vieții ; cu cît va fi mai perfectă cu atît va fi mai bună. Acei care au mai multă ușurință pentru imitație aceia sînt oamenii cu talentul înnăscut. Darul înnăscut se poate cultiva prin urmărirea acelor tendințe care am observat că-i sînt proprii, și îl vom dezvolta, atunci cînd există, dîndu-i mai multă tărie, amplificîndu-l prin exercițiu.

Iar acolo unde n-a existat de loc talent, îl vom crea, în aparență cel puțin, slujindu-ne de îndrumările observate la acei ce au talent. Ceea ce la ei a fost spontan, noi vom dobîndi prin cercetare. Dacă dînșii puteau să redea perfect tipurile din natură, fiindcă le observau în mod nesilit, fiindcă li se întipăreau în minte cu înlesnire, noi, cei fără talent înnăscut, ne vom însuși metodele naturii prin observație voită, stăruitoare și vom putea să le redăm cu atît mai bine, cu cît mai bine le-am observat.

Prin urmare, dacă talentul există, studiul nu-l va distruge: din contră, prin studiu îl putem dezvolta, iar atunci cînd nu există ne servim de mijloacele care îi sînt proprii și care la nevoie îl pot înlocui, întrucîtva. Analiza aceasta a mijloacelor de redare scenică contribuie numai la explicarea mecanismului artei actoricești. Cît despre spontaneitatea jocului, vom reveni mai tîrziu și mai pe larg asupra acestei chestiuni.

Am vrut numai să dovedesc folosul ce poate rezulta pentru actor din cercetările asupra artei sale, prin opoziție cu teoria exclusivității talentului spontan.

II

Să vedem întrucît observația ne poate veni în ajutor ca mijloc instructiv.

Lumea întreagă este un imens cîmp de studiu, care se desfășoară înaintea ochilor noștri. Fericiți acei care știu să vadă. Arta fiind o copie a naturii, n-avem decît să privim în jurul nostru și să copiem după natură: dar să copiem exact și să interpretăm ceea ce copiem. Pentru asta trebuie să privim cu ochii inteligenței, să ne silim să pricepem și să admirăm.

Darul observării caracterizează în mare parte munca actorului: cel ce nu-l are îl poate căpăta prin voință, ațintindu-și puțin atenția; cu timpul se capătă obiceiul pînă într-atît, încît ajungem să înregistrăm în mod aproape mașinal, inconștient ticuri, gesturi etc. și uneori chiar să le imităm, apropiindu-ne astfel de talentul natural. Cîte case, atîtea obiceiuri, atîția oameni, atîtea suflete. Nu spunem desigur o noutate cu asta ; nu avem pretenția să descoperim America. Știm foarte bine că nașterea, mijloacele materiale, mediul, educația și profesia influențează asupra individului. Nu, nu afirmăm nimic nou; confirmăm și noi, la rîndul nostru, ceea ce au constatat atîția alții.

Însă dacă este așa, cît de mare este infinitatea exemplelor naturii, cîtă varietate în ele, și cît de infinitesimale sînt diferențele de la om la om, de la tip la tip ! Cîtă putere de pătrundere și de observare ne trebuie ca să urmărim creațiunile multiple ale naturii și în același timp cît de nesfîrșite sînt ocaziile pentru a observa. În fiecare clipă modelele sînt înaintea noastră. Acasă, pe stradă, într-o instituție, într-un restaurant, la teatru, la curse etc. și mai ales în călătorie. Obișnuința mediului adoarme vioiciunea interesului: de cîte ori, în graba ocupațiunilor zilnice, nu trecem cu vederea întîmplări și oa-

meni care ne-ar putea fi o comoară prețioasă de observații folositoare.

În călătorii, dezbărați de preocupările imediate, curiozitatea se redeșteaptă de la sine pentru tot ce e nou în jurul nostru: locuri și oameni; observăm chiar fără să vrem: atenția noastră este atrasă de tot ceea ce într-o călătorie e neobișnuit. Pe de altă parte, cînd în străinătate întîmpinăm figuri bine cunoscute, le distingem repede și ușor. Ele reies pentru noi cu atît mai evident cu cît sînt puse mai în relief de contrastul față de figurile necunoscute înconjurătoare. De cîte ori n-am exclamat fiind, de exemplu, la Paris: cutare trebuie să fie romîn! Îmi aduc aminte că m-am distrat adesea în voiaj făcînd pronosticuri asupra celor ce mă înconjurau. Uneori mă înșelam, alteori ghiceam. De exemplu: cutare desigur e vreun militar îmbrăcat civil; doamna cutare e neapărat de neam mare, tinerii aceia trebuie să fie doi amorezi care s-au căsătorit de curînd (aci mărturisesc că nu trebuie multă pătrundere), oh! uite-o cum mănîncă, cum s-a așezat la masă, cum ține furculița! Ce om zgîrcit trebuie să fie acesta ; X e vreun artist desigur, dar Y un cavaler de industrie, și așa mai departe. Pe ce se bazau presupunerile mele? Pe nimic și pe tot. Ochiul și mintea înregistrează mereu, chiar fără ajutorul nostru, imagini peste imagini, noțiuni peste noțiuni: ele se suprapun, se coordonează de la sine; la un moment dat o imagine izbind memoria noastră vizuală, deșteaptă în ea un șir întreg de imagini și noțiuni asemuitoare și astfel ajungem să zicem de pildă: cutare trebuie să fie vreun militar îmbrăcat civil, ținuta asta, gestul, pieptănătura, felul ăsta de-a vorbi le-am văzut de atîtea ori la cutare sau cutare militar pe care-l cunosc, la toți acei pe care nu-i cunosc, dar pe care i-am văzut zilnic pe străzi, în localuri publice, fără însă să-i privesc. Și așa mai departe.

Așadar, facultățile noastre receptive ne sînt de mare folos: pe ele ne putem baza adesea. Uneori avem nevoie de un model, pentru un anume tip, și se poate întîmpla să ne lipsească momentan; ne adresăm atunci memoriei noastre și de cele mai multe ori ea ne desfășoară un șir întreg de amintiri, după care ne putem îndruma.

Bineînțeles că imaginile pe care le vom încredința noi înșine memoriei prin atenție susținută vor fi cu atît mai vii și mai durabile. Cu cît ne vom sili să le precizăm contururile și să le fixăm raporturile, cu atît le vom păstra mai bine și mai îndelungat. Iată pentru ce am zis „fericiți acei ce știu să vadă".

Un tip oarecare, produs al modei timpului, este ușor de observat: particularitățile care îl deosebesc sînt foarte izbitoare și relativ puține la număr: ele consistă, în cele mai multe cazuri, în îmbrăcăminte, în felul de a vorbi, de a umbla etc. Pe scurt, sînt manifestări exterioare izvorîte din capriciul timpului în care trăiește și o dată cu care va muri. Se pot nota cu mare înlesnire.

Nu putem spune același lucru cînd e vorba de tipurile eterne, de caracterele nepieritoare ale rasei omenești. Ele sînt oglindirea sufletelor; într-unul din ele noi studiem o mie de suflete, văzînd dincolo de el substratul tuturor, unic și identic, tipul ideal care le cuprinde pe toate.

Observația noastră nu se mai mulțumește cu manifestările externe; ea vrea să cunoască sufletele, vrea să cunoască sufletul; trebuie să ne încordăm atenția cu atît mai mult, cu cît observația noastră devine mai subtilă, mai psihologică.

Sufletul omenesc este ca o liră care răsună la cea mai mică adiere de vînt. Să ne închipuim spre exemplu diferite tipuri de zgîrciți sau de cochete, deosebindu-se între ele prin infinitele circumstanțe în care natura și societatea le-au format: zgîrciți, comici și tragici, bogați și săraci, tineri și bătrîni, culți și inculți, slabi și puternici etc. Multiplicitatea aceasta de varietăți compune

tipul ideal : zgîrcitul, cocheta etc. Astfel, toate caracterele nepieritoare ale rasei omenești sînt numai abstracțiuni, chintesență a observației de veacuri. Toate aceste tipuri variate, deosebindu-se între ele prin particularități proprii rezultate din condițiile de viață și de naștere, se asemuiesc între ele prin înclinări comune firii omenești și construiesc idealul speciei. Ca să extragem această generalitate, observația singură nu poate fi de ajuns și atunci intervin cugetarea, comparația, memorizarea, care uneori urmează observării, altă dată lucrează dimpreună cu ea, ajutîndu-se una pe alta.

III

Într-adevăr, cugetarea poate deschide orizonturi nebănuite la prima vedere. Despre memorizare am avut ocazia să vorbim puțin în treacăt; am văzut ce rol important poate juca memoria vizuală în procesul de observare. Același lucru se întîmplă cu memoria auditivă, cu memoria faptelor și a lucrurilor citite, cu memoria în general.

Dacă stăm să ne gîndim puțin asupra lucrurilor observate, dacă cugetăm asupra lor, aflăm cauzele efectelor observate; iar prin deducție, putem generaliza că de cîte ori vom întîmpina anumite cauze, acestea vor trebui să producă anumite efecte ; și invers, că anumite efecte au fost provocate de anumite cauze. De exemplu: de cîte ori voim să emoționăm publicul, trebuie să fim noi înșine aparent emoționați; nu voi zice, ca Boileau: „*Si vis me flare ipsum tibi*“ — dacă vrei să plîng, trebuie să plîngi mai întîi tu însuți, nu. Diderot, în *Paradoxes sur le comédien*, susține din contra că actorul trebuie să rămîie stăpîn pe sine și să se prefacă numai. Căci, zice el, dacă ne-am lăsa pradă sentimentului momentan,

am uita de întreaga piesă, de rolul nostru, am uita că sîntem pe scenă, în fața publicului, și nici o reprezentație n-ar mai avea loc, oamenii s-ar omorî de-a binelea, dacă ura și lovitura de pumnal n-ar fi prefăcătorie. Pentru dobîndirea acestei emoții fictive și perfect imitate, trebuie studiu, exercițiu, cugetare; ea face parte din compunerea unui rol.

Pentru înfățișarea unui personaj ne servim în primul rînd de indicațiunile autorului: acestea sînt adeseori incomplete, sumare, sau relative numai la fizicul său. Prin cugetare ne vom aduce aminte că de un anumit fizic este legat un anumit temperament, că pornirile unui om sînt în legătură directă cu complexitatea lui nervoasă, că e nimerit să gesticulăm mai puțin, mai armonios, cînd trebuie să reprezentăm o femeie cultă și mult mai dezordonat cînd e vorba de o femeie simplă, că omul la mînie seamănă adesea cu omul nebun prin dezordinea întregii sale atitudini etc. și astfel ne vom clădi personajul, reînviind prin cugetare ceea ce am adunat în mintea noastră prin observație și memorizare și, ținînd seama de raporturile ce determină imboldurile ca și întreaga purtare rațională, vom compune astfel personajul pe care vrem să-l evocăm.

Într-adevăr, sînt texte care încă de la început lasă să întrevadă întreaga psihologie a personajului: altele, mai adînci, mai obscure sau mai filozofice, cer mai multă încordare; și într-un caz și într-altul cugetarea ne călăuzește în aflarea adevăratului caracter, atît în trăsăturile-i generale, cît și în amănuntele lui. Precum într-un tablou o umbră nelalocul ei strică ansamblul, tot astfel un rol poate pierde din vigoare, din corectitudinea executării, prin neglijarea unui detaliu, din lipsă de cugetare stăruitoare.

Ca să dăm un exemplu cunoscut de toată lumea, să vorbim de Hamlet. Cîți actori n-au jucat acest rol, cîți scriitori nu s-au ocupat de el; și cu toate volumele ce s-au scris asupra acestei drame, ac-

torul care își propune astăzi să-l joace va fi oare scutit de a se gîndi adînc asupra intențiilor autorului, asupra interpretării însăși? Cu cît privim mai de aproape acest erou, cu atît găsim în el prilej de studiu; toată învățătura nu e decît o îndrumare pe calea perfecțiunii.

Neavînd pretenția de a formula legi, nici aceea de a stabili reguli, să-mi fie permis să insist asupra procedeelor pe care le-am experimentat și pe care le cred de folos în propășirea carierei teatrale.

Dacă privim departe în zare, la mare întindere, în fața noastră, pe un lac, de pildă, nu vedem mai întîi nimic pe suprafața lucie a apei. Deodată un punct care se mișcă ne atrage atenția: ce să fie? Ne uităm mai bine, mai îndelungat, și punctul aproape invizibil la început, se precizează, se lămurește tot mai bine: este o barcă; înăuntru pare că sînt trei oameni, doi lopătează și al treilea stă etc. ...

Același lucru se petrece și cu ochiul minții: o cugetare obscură se clarifică stăruind asupra ei; înțelesul, nepătruns la prima citire, reiese din ce în ce mai limpede prin gîndire. A trebuit timp ochiului să se deprindă cu distanța; îi trebuie vreme minții să se familiarizeze cu o idee, pînă să o priceapă.

IV

Se vorbește foarte mult în cariera teatrală de compunerea unui rol. În ce constă această compunere? Să ne uităm la un actor cînd își învață rolul; ce face el? Citește cîtva timp, apoi, deodată, se oprește și rămîne cufundat în gînduri. Ce s-a petrecut? O frază, o indicațiune a textului, i-au fixat atenția; cum trebuie interpretată cutare propoziție și care este gestul corespunzător mai nimerit? Deși lucrurile par în apa-

rență foarte ușoare, în realitate întîmpinăm adesea mari greutăți.

Ce poate să fie mai simplu, mai natural, decît să umbli: te scoli de pe scaun și pleci; toată ziua umblăm și nu ne gîndim de loc cum umblăm. Așa ar fi dacă pe scenă am putea să umblăm ca în viață; sau dacă noi înșine am fi personajul ce trebuie înfățișat. Dar dacă admitem că jucăm de pildă vreo bolnavă sleită de puteri, bătrînă uitată de vremuri, fată zburdalnică sau regină impunătoare, nu va fi oare nevoie să ne gîndim, să reflectăm un moment asupra modului cum trebuie să umblăm ? Nici un fel de deducții filozofice nu încap aci. Memoria ne va ajuta să redăm manifestările exterioare înregistrate prin observare.

Ceea ce am spus despre felul de a umbla se referă la toate gesturile, la întreaga înfățișare a personajului. Compunerea unui rol este studierea amănunțită a tuturor trăsăturilor care pecetluiesc în mod vădit întruparea unui personaj. Cînd intrăm pe scenă, de la primul pas ce-l facem, din felul cum închidem ușa, cum purtăm hainele, din înseși gătelile sau zdrențele noastre și mai ales din expresia zugrăvită pe fața noastră, spectatorul trebuie să ghicească ce fel de personaj reprezentăm; toate detaliile trebuiesc bine coordonate, pentru a realiza un tot bine armonizat.

Expresia fizionomiei fiind cea mai importantă, ea trebuie socotită aparte. Mimica este o artă specială, care colaborează în mod însemnat cu arta teatrală; la nevoie ea ne poate învăța contracțiunile mușchiulare ale feței, care exprimă durerea, ilaritatea prostească etc. ... pentru acest scop putem consulta textele originale sau, în lipsă, vreo traducere *.

Cînd am vorbit însă de expresia fizionomiei, am menționat-o ca oglindire a stării sufletești, ca

* Vezi *Mimica*, de Piderit.

reflex al focarului lăuntric de unde flacăra iradiază pe obrazul nostru și-l luminează sau îl întunecă, îl aprinde, îl tulbură sau îl înseninează, îl liniștește; actorul care voiește într-adevăr să-și trăiască rolul nu trebuie să lase să adoarmă în el nici un moment viața aceasta lăuntrică; redarea ei este partea cea mai principală și mai grea a compunerii rolului.

V

Punctul subiectiv de vedere din care examinăm o idee poate uneori să ne oprească de la interpretarea ei corectă; de îndată însă ce vom adopta obiectivitatea, această dificultate dispare; căci prisma, sub care privim noi, o umbrește cu propriile-i culori, întunecînd pe cele adevărate, care nu mai pot astfel să se lumineze și să arate inteligenței noastre enigma pe care vrem s-o dezlegăm.

Tendința naturală este să interpretăm totul din punctul nostru de vedere, să rezumăm totul în noi. Putem să tragem foloase din această tendință dacă știm să ne oprim la timp, pentru ca ea să nu ne devie dăunătoare. Cînd în compunerea unui rol întîmpinăm vreo dificultate de interpretare, procedăm prin comparație: ce aș face eu în astfel de împrejurări? Din punct de vedere subiectiv. Iar din punct de vedere obiectiv: ce trebuie să facă eroul meu în raport cu psihologia și fizicul său? Această psihologie o stabilim prin analiza personajului, cu ajutorul spiritului critic; iar spiritul critic depinde de puterea de obiectivitate. Cu cît ne vom putea dezbăra de propria noastră personalitate în fața unui studiu, cu atît acesta va reieși mai limpede pentru cugetarea noastră. Răceala, imparțialitatea pe care se sprijină critica bine înțeleasă ne apără de

multe aprecieri greșite, pe care le-am face din punct de vedere subiectiv.

Iată de ce ar fi de un mare folos ca actorul să-și studieze mai întîi rolul din punct de vedere absolut obiectiv și pe urmă să se silească să puie propriile sale calități în serviciul personajului de reprezentat. În realitate cel mai bun actor, oricît ar fi de sincere sforțările sale, ștampilează mai toate rolurile pe care le joacă cu pecetea propriei sale firi.

Și cum ar putea fi altfel? Actorului i se cere, ca primă condiție, să-și trăiască rolul, să-i dea viață, emotivitate etc. ..., într-un cuvînt tot ce se opune spiritului critic. De la prima citire a unui rol, actorul de temperament este mișcat de părțile sentimentale, fie ele duioase sau violente, producătoare de lacrimi sau de groază etc. ... răpit, înlăcrimat, el este ispitit de efectele pe care trebuie să le producă, se înflăcărează, uită de analiză. Vorbesc de actorul de temperament, prin urmare de actorul prețuit...

Iată de ce criticul, deși n-ar fi în stare să joace rolul interpretat de un actor, este de multe ori mai competent să-i spună dacă a jucat bine sau rău, și pentru ce a jucat rău sau bine; în timp ce unul rămîne absolut obiectiv, celălalt este tîrît de subiectivitate.

Concluzia e deci limpede : cînd studiem un rol, să nu uităm, pe cît posibil, să fim cît mai obiectivi, cît se poate mai puțin subiectivi.

VI

Despre compunere, obiectivitate și subiectivitate, am mai avea multe de spus, totuși nu vom mai stărui asupra lor, și dacă ne-am oprit puțin asupra acestora, am făcut-o pentru a arăta ce rol poate juca cugetarea prin observare, prin memorizare și comparație în completarea compunerii

unui rol, adică în atitudinea mută și în atitudinea vorbită a artei actoricești. Cît despre spontaneitatea jocului, vom reveni mai tîrziu și mai pe larg asupra acestei chestiuni.

Prin observarea directă a oamenilor sîntem limitați la studiul exclusiv al celor ce trăiesc în jurul nostru, să cunoaștem numai mediul în care trăim și atîta tot.

Pe scenă, însă, actorul este chemat să reprezinte oameni din toate păturile sociale și din toate timpurile : prinți și țărani, antici și moderni etc. Și atunci ne e de mare ajutor lectura. În romanele și operele clasice găsim tipuri, eroi și eroine, extrase de autori din viața reală ; selecția și gruparea trăsăturilor caracteristice ne este înlesnită de scriitorul care ne vorbește despre eroul său ; cîștigăm astfel, sub formă condensată, cunoștințe mai multe.

Să vedem care mai sînt foloasele lecturii.

Deși e o banalitate să spui că este de un mare, de un neprețuit și neînchipuit folos să citim, totuși nu ne putem împiedica să ne oprim puțin asupra acestei așa-zise banalități. Aruncîndu-și întîmplător ochii asupra acestor rînduri, cel ce e convins de acest adevăr nu cîștigă nimic ; se poate însă întîmpla, mai ales printre elevele de la Conservator, ca vreuna, tîrîtă de ocupațiunile zilnice, să uite ce bogate sînt roadele lecturii. Chiar dacă aceste cîteva cuvinte n-ar avea alt rezultat decît să i le amintească, tot nu vor fi rostite în zadar.

Lectura este izvorul cel mai netăgăduit de cultură, atît din punct de vedere al instrucției cît și al educației.

Copilul, adolescentul primesc în anii de școală primele noțiuni principale de știință, artă, literatură ; căpătăm astfel numai o bază generală asupra și cu ajutorul căreia ne vom îndruma în viitor în specializarea necesară meseriei noastre.

Într-adevăr, mintea omenească nu poate cuprinde în mod temeinic toate domeniile științei și artei ; trebuie să facem o selecție. Cît despre artiștii dramatici, lăsînd la o parte citirea cărților care se referă la știința despre natură, vom căuta să pătrundem pe cele umaniste.

Matematicile, cu spiritul lor speculativ, nu au dezvoltat logica în primii noștri ani de învățămînt ; științele naturale dimpreună cu fizica, chimia, au hrănit în noi spiritul pozitiv atît de necesar mai cu seamă actorului, fiindcă acest spirit pozitiv este întîmpinarea obiectivă prin prisma rece a analizei, a spiritului critic — și am văzut ajutorul pe care-l poate aștepta actorul în compunerea unui rol de la spiritul său critic.

Totuși, după ce am făcut această primă gimnastică a inteligenței, trebuie să renunțăm la ea. Aceste exerciții sînt preparativele prin care ne-am format cugetarea. Cu ajutorul ei să ne silim acum să cunoaștem omul, ca să putem să înfățișăm oameni pe scenă.

Din antichitate, omul a căutat să capteze puterile naturii, punîndu-le în serviciul nevoilor sale materiale ; a intrat deci de la început în domeniul științei, deși în mod inconștient din punct de vedere al științei pure. Și iarăși din antichitate omul a simțit nevoia să-și plîngă și să-și cînte durerile și bucuriile și astfel s-a născut poezia ; să le transmită mai întîi verbal, sub formă de cîntece, din familie în familie, din neam în neam : istoria. Astăzi, dacă vrem să citățm cîteva titluri sub care omenirea se cercetează pe ea însăși, avem : etnografia, filologia, istoria, romanul, poezia, psihologia, filozofia etc. În ce fel avem noi oare nevoie să stăpînim toate aceste ramuri de cunoștințe, ca să fim actori buni ?

După cum am mai spus-o, darul e ceva înnăscut și a fi un actor bun este un dar ; dovada este

că atîți actori buni, deși absolut inculți, aveau această însușire. Însă cînd un actor bun este și cult, el poate deveni un actor excelent și în loc să aibă din cînd în cînd licăriri de talent, va avea o continuitate, o siguranță, o justețe de interpretare, care îi vor asigura succese nenumărate în cariera sa.

Nu susținem că este neapărată nevoie să fim filologi sau istorici neîntrecuți și așa mai departe. Însă dacă citim astăzi o pagină de istorie, mîine un roman, dacă ni se întîmplă altă dată să răsfoim vreun tratat de psihologie, s-ar putea nimeri să întîlnim, în istorie de pildă, vreun personaj dintr-o tragedie clasică pe care l-am jucat sau îl vom juca vreodată și să aflăm astfel fapte și însușiri ce pot înrîuri asupra interpretării noastre. Romanul procedează prin descripție, autorul ne arată atît sufletele eroilor săi cît și mediul în care trăiesc aceștia, insistă și asupra manierelor, a portului etc. Ce vastă colecție de tipuri încredințăm fără să vrem memoriei noastre, cu ajutorul lecturii ! Și instinctiv, la nevoie, reproducem nu cutare sau cutare personaj din vreun roman, ci idealul unui tip care s-a format în mintea noastră printr-un proces inconștient ; n-am luat un anumit fel de a umbla, de a ședea etc. din diferite cărți, însă imaginile descriptive s-au contopit ; părțile distinctive dispărînd, iar cele comune suprapunîndu-se, au format caracteristica.

Psihologia unui personaj ne dă posibilitatea și modalitatea determinantei acțiunilor sale. Deprinzîndu-ne să distingem însușirile sufletești, ne înlesnim reușita unei interpretări, bazată pe aflarea lor.

Cum am mai spus-o, omul se naște cu talentul ; însă nu-i mai puțin adevărat că talentul unit cu cultura întrece talentul brut, iar pe de altă parte, cultura poate ajuta mult pe cel fără

talent. * Care este însă actorul care să declare că nu are talent ? Presupunînd însă că întîmplător n-am avea talent și nici nu ne-am da seama de o atare nenorocire, e bine să ne gîndim că alții ar putea să întrevadă această lipsă și să căutăm cel puțin să ne cultivăm, ca în acest fel să ascundem presupusa noastră insuficiență. Aceasta, iarăși, nu e oare un folos ?

Cînd atîția s-au trudit în specializări amănunțite și și-au scris rezultatele cercetărilor lor, noi să nu ne înfruptăm din belșugul de adevăruri pe care le găsim la îndemînă ? Cînd pe altul nu l-au întors din cale piedicile de tot soiul, în urmărirea țelului rîvnit, munca și oboseala în cercetarea necunoscutului — noi să rămînem leneși și indiferenți în fața bogățiilor adunate, din care nu ne rămîne decît să culegem sau să alegem ?

Desigur că această nepăsare nu-și găsește loc într-un suflet de artist, și vom citi cu sau fără metodă, alegînd atît cît ne va sta în putință, și mulțumindu-ne altă dată cu ce vom găsi întîmplător.

Vederea colecțiilor de statui și de tablouri de prin muzee va fi la rîndul ei foarte eficace pentru actor. În capodoperele maeștrilor sculpturii și ai picturii putem admira proporția, armonia, vigoarea, gestul, atitudinea întreagă, coloritul, expresia, mișcarea, ansamblul, naturalul etc., și ne putem forma gustul de care avem atîta nevoie pe scenă, mai cu seamă femeile. De cîte ori n-am

* La amănunțitele sfaturi pe care le-am adunat aci cîndva, din experiența mea ca actriță și care se rezumă pînă acum numai la arta pur actoricească, trebuie să mai adaug, astăzi, cîteva rînduri foarte importante. Și anume : actorul trebuie să aibă o cultură generală, care să-i ajute la evidențierea caracterizării personajelor ce va trebui să interpreteze, analizîndu-le din punct de vedere psihic, istoric și social. Dar fără o concepție științifică asupra lumii și a vieții sociale, îi va fi cu neputință să stabilească cu exactitate caracterizarea personajelor ce va avea de interpretat ; de aci, necesitatea studierii aprofundate a marxism-leninismului, atît în cadrul Institutului de Teatru cît și, apoi, în cadrul învățămîntului politic *(n. a.)*.

văzut actrițe încărcate cu tot felul de podoabe, cu nuanțe de culori țipătoare, pentru ca toaleta ei să pară cît mai scumpă. În zadar interpretarea va fi inteligentă din punctul de vedere al compoziției personajului ; cînd ochiul este jignit mereu, spectatorul nu poate să fie mulțumit. O femeie înaltă, corpolentă este caraghioasă cu o rochiță scurtă ; lipsește proporția ; și invers, una scurtă, îmbrăcată cu o rochie cu trenă, seamănă cu o fetiță deghizată în persoană vîrstnică. Trebuie să ne facem educația estetică a ochiului ; obișnuindu-se văzul cu frumosul, îi vom duce lipsa și vom lupta pentru dobîndirea lui. Contemplarea și analiza capodoperelor de artă ne ajută foarte mult la aceasta. Iată pentru ce pot spune că vizitarea muzeelor face parte din mijloacele de studiu pentru perfecționarea artistului dramatic.

El va găsi nenumărate indicațiuni pentru înfățișarea eroilor din tragediile clasice în marmora rece și albă ; trăiesc în statuile rămase de la cei vechi, greci și romani, zeii și eroii lor, transmițînd posterității măreția și simplitatea atitudinilor care caracterizau popoarele antice în mișcările lor. Jupiter, Junona, Mercur, Diana, Pallas, Venus, Apollo, întruchipați ca oameni — toate statuile acestea ne dau impresia de forță, ne uimesc prin puritatea și unitatea liniilor, prin amploarea gestului. Gimnaști eminenți, anticii uneau suplețea cu forța în exercițiile lor însoțite de muzică, își păstrau echilibrul prin mișcări ritmice. La statuile antice putem admira armonia și eleganța mișcărilor, iar actorul de tragedie va putea copia după aceste modele gestul clasic larg, lipsit de unghiuri ascuțite, urmînd dimpotrivă curbe armonioase și mai ales plin de siguranță, de vigoare, de elasticitate, de amploare într-un cuvînt.

VII

Din studiul artelor ne convingem și mai bine de axioma lui Boileau, „*rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable*". Nimic nu-i frumos ca adevărul, adevărul singur trebuie îndrăgit.

După cum totul în natură se menține printr-un echilibru și o armonie perfectă (dovadă înseși excepțiunile care servesc tocmai pentru confirmarea regulii), tot astfel în artă — oglindirea naturii — trebuie să ținem seama de toate concordanțele și concomitențele, ca să realizăm o operă frumoasă, adică adevărată.

Zicem de un om că e urît cînd, de pildă, are vreo trăsătură disproporționată : un nas prea lung sau prea gros, gura strîmbă etc.; dimpotrivă, un om frumos este acela care are toate trăsăturile regulate, proporționate etc.

Cînd vrem deci să facem operă de artă teatrală, să jucăm un rol în mod artistic, vom lua seama ca tot ce poate să desăvîrșească compunerea rolului să fie în raport armonios, ca gestul sau mimica să nu fie în contrazicere cu îmbrăcămintea, cu vîrsta, cu mediul sau împrejurările. Neținînd seama de necesitatea raporturilor proporționale, vom da naștere neverosimilului, nu vom putea deștepta în mintea spectatorului reprezentarea personajului sau a ceea ce voim să-i arătăm, nu ne va crede, și provocăm chiar nemulțumirea, cînd cuvintele nu vor fi rostite de actor însoțite de jocul complet care ar trebui să caracterizeze personajul.

„*Le vrai peut quelque fois n'être point vraisamblable*", zice francezul. Și mai ales la teatru se poate întîmpla ca adevărul pur să pară neverosimil. Condițiile speciale în care se face teatrul, după cum voi arăta în urmă : decorurile, lumina rampei etc. toate acestea contribuiesc ca realitatea de pe scenă să fie alta decît aceea din natură, iar dacă vom căuta să facem lucruri adevărate — în sensul cel strict al cuvîntului — nu vom

dobîndi adevărul teatral, vom da naștere neverosimilului. Coquelin-tatăl povestește că odată, doborît de oboseala unui turneu, adormise de-a binelea, prefăcîndu-se că doarme în rolul Anibal, din *Aventuriera*. Publicul însă a găsit că nu dormea „bine", „natural", că n-a știut să simuleze destul de artistic somnul.

Totul se rezumă în perfecta echilibrare, în proporția ce trebuie păstrată între toate manifestările jocului nostru, atît între ele, cît și în raport cu cadrul în care se petrece acțiunea.

În multe cazuri, unele disproporții sînt voite, căutate de actori, impuse chiar de autor. Anume, în cazurile cînd o pasiune covîrșitoare distruge echilibrul sufletesc : nebunii, maniacii, eroii de orice fel ; însă chiar în această dezordine aparentă, în chiar acest dezechilibru, actorul trebuie să știe să pună pe primul plan, să nuanțeze, cu culori mai vii, mai puternice, pasiunile indicate de autor și să așeze în mod gradat, cu diferențieri treptate, celelalte sentimente, știind să lase în umbră pe de o parte și să pună în relief pe de alta lucrurile mai mult sau mai puțin importante. Este o greșeală capitală să crezi că toate elementele componente ale unui rol trebuie puse în evidență cu aceeași putere.

Fiindcă veni vorba, să examinăm puțin chestiunea nuanțării diferitelor părți ale unui rol.

Oare trebuie în compunerea unui rol să dăm aceleași relief fiecărei fraze, să jucăm cu aceeași intensitate toate părțile rolului ?

Desigur că nu. În viața de toate zilele nu resimțim cu aceeași forță diferitele încercări prin care trecem : sînt lucruri care ne lasă indiferenți, altele care ne interesează puțin, altele care ne mișcă adînc, și așa mai departe.

Tot astfel va fi și cu întîmplările închipuite pe scenă. Vom alege momentele culminante, pe care le vom așeza într-o lumină orbitoare : peste celelalte vom arunca un fel de văl, o umbră mai ușoară sau mai deasă, după cerințe. Părțile um-

brite vor da și mai mult relief punctelor principale.

Știm cu toții ce importanță are într-o frază intonarea cuvintelor de valoare. Dacă intonăm cu aceeași putere fiecare cuvînt, fraza nu mai are nici un înțeles, fiecare distrugînd valoarea cuvîntului precedent, și așa pînă la sfîrșitul frazei : pe cînd variind inflexiunile vocii și învățîndu-ne să le urcăm și să le coborîm după înțeles, vom putea da însemnătate cuvîntului care lămurește întreaga frază.

Ceea ce se întîmplă într-o frază se poate lua ca pildă pentru rolul întreg.

Părților conversative, prin urmare explicative, care mai întotdeauna rezumă părerea autorului și nu fac parte directă din acțiune, le vom da mai puțină intensitate. O narațiune trebuie spusă cu mai puțină vioiciune decît întrebuințăm pentru îndeplinirea faptului povestit.

Nu trebuie să credem însă că putem să nesocotim vreo parte a compunerii unui rol ; că din moment ce am ajuns la o scenă care, din voința autorului, are o importanță secundară, acea scenă o putem trece cu vederea și să rostim cuvintele în mod pripit, neinteligibil, indiferent de vor fi sau nu auzite de public.

Scenele pe care le credem secundare au aceeași importanță ca și scenele principale, dacă ne silim să le socotim rostul față de întreaga piesă. La reprezentare vom căuta să le dăm acea valoare care echilibrează mai perfect întreaga acțiune.

Pe scurt, este vorba de jocul de lumini și umbre ; este teoria contrastului.

VIII

Putința de a se adapta mediului, de a stăpîni o cît mai mare elasticitate, prin urmare de a se putea întrupa cît mai perfect și mai des în dife-

ritele creațiuni ale autorului, această putință este fala și renumele actorului bun.

Fiindcă am insistat așa de mult asupra necesității adaptării mediului, să vedem rezultatul contrar care s-ar putea ivi din lipsa acesteia. Pe lîngă neajunsurile mai sus citate, se va naște ilaritatea.

În adevăr, un spectator — dar mai ales autorul piesei — care urmărește cu seriozitate desfășurarea acțiunii, care e mișcat, interesat, emoționat, dorind în continuare dezvoltarea acelei emoțiuni — va fi surprins în mod neplăcut de un sunet fals, de o bîlbîială, de un gest nepotrivit : nemulțumirea se va naște din lovitura neașteptată și primită în sens contrar directivei în care era îndrumat.

Spectatorul însă care n-a fost emoționat — fie că e mai puțin sensibil, fie că a fost distrat — cel care a rămas indiferent, va fi izbit numai de nepotrivirea, de neadaptarea cutărei mișcări sau intonații și va zîmbi, va rîde.

Cazurile de acest fel sînt destul de numeroase și cunoscute ca legende de culise, ca să mai am nevoie să insist asupra lor.

Prin urmare, unele lucruri dăunătoare dramei pot sluji comediei. Vom putea trage nenumărate efecte comice din contraste violente, din nepotriviri fantastice, din exagerări, din excentricități, din diformități chiar, din lipsa de mlădiere, din prea multă mlădiere ; din tot ce nu se prezintă în raporturi proporționale, din tot ce nu se echilibrează și nu conlucrează în mod firesc. Asta sub rezerva unor anumite condițiuni. Căci cine nu știe că același lucru poate fi primit în diferite chipuri de diferiți oameni, după diferitele împrejurări ?

Să luăm pilda următoare : un om lipsit de educație intră într-un salon. Neobișnuit cu luxul ce-l înconjoară, el se încurcă în covoare, se împleticește, cade... Vrînd să se ridice, răstoarnă o măsuță cu bibelouri de lîngă el, vorbește mai

tare decît toți cei ce-l înconjoară, rîde cu hohote cînd toți zîmbesc discret, se înclină pînă la pămînt salutînd pe camerista pe care, după îmbrăcăminte, el o ia drept stăpîna casei. Toate aceste erori, toate aceste greșeli, provenite din lipsa de adaptare la mediu, sînt comice, stîrnesc ilaritate. De ce ? Fiindcă conțin în ele ceva mecanic, ceva automat, și pentru că izbucnirea rîsului se află tocmai în lipsa de elasticitate.

Știm cu toții că rîsul este propriu numai genului omenesc : animalele nu rîd. Iar omul rîde numai de semenii săi ; niciodată un obiect nu stîrnește rîsul prin el însuși, ci prin întocmirea omenească care l-a așezat într-un fel și loc anumit, așa și acolo unde ar putea provoca rîsul. E stabilit deci că oamenii pot rîde numai de oameni.

În ce mod se produce ilaritatea ?

Prin nepotrivirea, neasimilarea cu mediul, cu circumstanțele, cu situațiile. Prin asimilare ne identificăm și părem a fi la locul nostru ; lucrurile se petrec invers în cazul contrar. Această lipsă de mlădiere după împrejurări dă o aparență de automatism, de ceva mecanic, care se află la baza oricărui lucru rizibil. De exemplu : un actor joacă o scenă de sinucidere ; ia revolverul, îl ridică în mod tragic, îl lipește de tîmplă, apasă pe cocoșul revolverului, o dată, de două ori, de trei ori... detunătura nu pornește. Publicul rîde, s-a petrecut numai partea mecanică a acțiunii ; nepornind glonțul, nu s-a pus în concordanță acțiunea cu efectul urmărit : publicul a rîs. Sau, mai lămurit, altă scenă : trebuie în timpul acțiunii să mă așez la pian și să cînt ; am convenit că la momentul cutare, la fraza cutare, mă voi așeza la pian și X dintre culise va cînta pentru mine, eu făcînd numai mișcarea de a cînta. Zis și făcut. La momentul convenit mă așez la pian, dau din mîini... nu iese nici un sunet... X adormise între culise. Mă scol repede, renunțînd să mai cînt : exact în clipa aceea,

cînd am părăsit pianul, X, deşteptat din somn de către regizor, începe să cînte cu furie... Publicul rîde de nepotrivirea gestului cu îndeplinirea faptului, de partea mecanică ce stă la baza acţiunii, de tot ce nu e rezultat logic.

Cele arătate aci se referă la comicul de situaţii.

A insista prea mult asupra acestora, ar însemna să fac teoria rîsului, prin urmare să scriu un studiu analitic despre rîs.

Mă voi mărgini să spun că ceea ce se întîmplă cu comicul de situaţie se repetă şi în privinţa comicului de caracter şi pentru aceleaşi motive. Un caracter nesociabil, care nu se asimilează societăţii în care trăieşte, care nu se pătrunde de ea şi pe care el nu o pătrunde, rămîne un caracter comic. Astfel avem avarul, distratul, gelosul, vorbăreţul şi, în general, orice tip al comediei de caracter.

De fapt, ce e un tip de comedie ? Chintesenţa tuturor gesturilor, tuturor ticurilor, tuturor maniilor, obiceiurilor, aparţinînd în comun diferitelor modele care constituiesc alcătuirea şi existenţa chiar a tipului. Prin urmare, indiferent de acţiune şi mediu, care pot varia, partea mecanică, exterioară, se repetă la toate acele modele pentru a se fixa într-un tip ; şi comedia de caracter ne arată numai tipuri.

Maniile, gesturile distratului, de pildă, sînt aproape aceleaşi : lasă uşile deschise, se aşază pe un scaun care nu e liber, pune pe cap o pălărie care nu e a lui, îşi îmbracă o haină pe dos etc. Specificul comediei constă în stăruinţa asupra automatismului, a lipsei de mlădiere şi adaptare a tipurilor la acţiunea propriu-zisă. Imediat ce avarul, de pildă, ar putea să fie mişcat de un alt sentiment decît avariţia lui, dacă ar putea să fie înduioşat de către fiul său, de pildă, el ar da sumele ce i se cer şi n-ar mai fi „avar". Prin urmare s-ar mlădia după circumstanţe şi comedia ar dispare, căci prin milă, lacrimi etc., intrăm în dramă.

Lipsa de mlădiere, de adaptare la circumstanțe, fiind o condiție *sine qua non* a comediei, vom înceta să rîdem ori de cîte ori va înceta insensibilitatea personajului.

Aceste cîteva îndrumări asupra rîsului, a esenței comicului, ne vor servi cînd vom avea de jucat roluri comice. Marii actori comici, desigur bazîndu-se pe acest criteriu, dau de multe ori, fiecărui personaj, un tic caracteristic — repetarea acestui tic produce ilaritate.

Vom face și noi la fel : cunoscînd situația expusă de autor, ne vom sili să extragem dintr-însa partea mecanică, automată, expresia fizică a sentimentelor, reflexul lor imediat, spontan ; altă dată vom reda un efect cu totul contrar cauzei care l-a produs, de exemplu, o muncă extraordinară depusă pentru îndeplinirea unui lucru de nimic, o mare sforțare pentru a reda un lucru ușor etc. Mișcările actorului comic pot fi multiple, repetate la infinit, mereu aceleași, sau o imobilitate completă : mușchii feței înțepeniți, buzele singure articulînd sunetul; tăcerile lungi, urmate de explozii zgomotoase : tot ce este mecanic, automat, tot ce nu este proporțional, ce nu se armonizează în mod logic și este contrar cerințelor dramei.

În dramă, individualitatea personajului e în strînsă legătură cu situația ; modul său de a se purta depinde de acțiunea cu care e în legătură indiscutabilă. Scos din acea situație, el nu mai există : nenorocirea, fatalitatea care-l urmăresc, dispărînd, dispare și el ; dacă unchiul lui Hamlet n-ar fi asasinat pe tatăl lui Hamlet, personajul lui Shakespeare n-avea ce să răzbune ; Hamlet nu există în afară de acțiunea legată de individualitatea lui, și de care el însuși e legat.

În comedie, tipurile cu caracterele lor distinctive nu depind de anumite situațiuni ; ele produc rîsul tocmai din cauza automatismului lor.

Pentru acele tipuri, situațiile pot să varieze la infinit : manifestările lor vor fi comice din pri-

cină că sînt intangibile și neinfluențabile. Într-adevăr, ele sînt rezultatul abstract al tuturor modelelor diferite din care s-au format. Trăsăturile generale care le compun au fost alese printr-o selecție, care a atras manifestațiunile invariabile după situație, lăsînd la o parte pe cele diferențiale care izvorau numai din timp, mediu, situație. Deci avem tot dreptul să zicem că acele trăsături sînt intangibile și neinfluențabile și că, rămînînd întotdeauna aceleași, dau tipului o aparență de automatism care nu se potrivește cu acțiunea, ci dimpotrivă, se ciocnește cu ea, e în afară de acțiune și există prin el însuși, are individualitatea-i proprie.

Și acum să trecem la o altă ordine de idei.

IX

Legătura și diferențierea, despărțirea aparentă a membrelor unei fraze, a părților unui rol, pe de o parte, și pe de altă parte unificarea, tonalitatea generală de dat unui rol, se obțin prin tranziții, prin pauze. Ele joacă rolul pe care în pictură îl joacă umbra, relieful, perspectiva.

Pauza este o oprire, care pare a tăia cuvîntarea, dar care totuși o leagă, dînd mai multă tărie părților pe care le desparte. Prin întrerupere atragem atenția spectatorului și-i ațintim mintea, deci dăm mai mult relief cuvîntului ce urmează.

Același lucru se petrece cu tranzițiile. Prin trecerea bruscă de la un ton la altul, de la o mișcare lentă la una bruscă, sacadată, dăm o lovitură care zguduie și produce efect asupra auditorului.

De cele mai multe ori avînd de spus un paragraf al unui rol, ne simțim îndemnați, fără voie, să-l spunem pe un ton recitativ, de la un capăt la celălalt; lucrul acesta mi s-a întîmplat să-l observ la o repetiție ; scena era monotonă, falsă, stîngace, n-avea nici o însemnătate; am luat textul

celui care recita și, prin pauze, prin tranziții de voce, prin cuvinte abia șoptite etc., am variat astfel intonațiile, încît tonul recitativ a dispărut cu desăvîrșire. În pauză putem juca ; jocul dă îndoită semnificare frazei rostite ; prin urmare, pe lîngă faptul că prin tăcere, prin întrerupere, am deșteptat și mai mult atenția spectatorului asupra celor ce aveam de zis, am întărit cele ce aveam de spus și prin joc și mimică...

Spectatorul primește impresii auditive și vizuale. Cele auditive provin din rostirea cuvîntului care, lovind auzul, deșteaptă în cugetare ideea : trebuie deci un timp oarecare ca ideea să se nască în mintea spectatorului și mai trebuie lăsată posibilitatea ca diferitele idei să-și urmeze desfășurarea fără a se contopi, căci atunci spectatorul nu mai poate înțelege nimic.

De aci nevoia de a rosti cuvîntul în mod clar, fiecare distinct de celălalt.

Iar cînd într-un paragraf întîlnim idei deosebindu-se între ele, să ne silim să le pătrundem, pentru a le despărți prin pauze, prin tranziții, ca astfel cugetările să-și aibă fiecare menirea ei.

Impresiile vizuale se primesc mult mai repede, ele preced întotdeauna pe cele auditive. Exemplul cel mai simplu îl avem cu fulgerul și tunetul, două efecte diferite ale aceleiași cauze. Lumina produsă de descărcarea electrică ne orbește cu mult mai înainte decît perceperea detunăturii provenite din aceeași descărcare: și spunem întotdeauna că s-a produs mai aproape sau mai departe, după timpul care trece între prima și a doua manifestare.

Ținînd seama de aceasta, vom însoți cele ce avem de zis cu mimica corespunzătoare, avînd grijă să dăm jocului de fizionomie întîietatea asupra celor rostite. În limbajul teatral, asta se numește a juca înainte de a vorbi.

Jucînd, mimînd, exprimînd cu fața noastră cele ce avem de zis, am pregătit spectatorul pentru înțelegerea celor ce vom rosti; ceea ce tre-

buie exprimat printr-o frază întreagă cere un timp necesar pentru a fi rostit, pe cînd aceeași frază se poate juca prin expresia întregii fizionomii în spațiul unei secunde.

Imaginea deșteptată în mintea spectatorului prin joc se precizează cu ajutorul rostirii; ea se naște prin expresia vizuală, se clarifică prin expresia auditivă, devenind mai puternică.

Dacă mai e nevoie să insist asupra acestui punct voi adăuga că cuvîntul nefiind decît expresia cugetării, trebuie să dăm timp acesteia să se formeze în creierul nostru și, abia după aceea, îl putem rosti: e necesară o oarecare pauză — mai scurtă sau mai lungă — între argumentele pe care le căutăm și rostirea lor. Ca să păstrăm atitudinea firească, trebuie prin urmare să vorbim așa cum se vorbește în viață; pauza aceasta dă și spectatorului răgazul necesar pentru a pricepe, a gusta emoția, a se pătrunde de ea.

Cît despre mine, cel puțin, aceasta a fost cheia care m-a luminat asupra meșteșugului meu. Începusem cariera fără studii preparatorii, îmi dădeam seama că trebuie dat fiecărui cuvînt înțelesul său intrinsec, și că vorbind despre veselie, necaz, cochetărie, trebuie să mă prefac veselă, necăjită, sau cochetă... Asta era o bănuială intuitivă. Dar după vreo doi ani de carieră fără succes, mi-a fost dat să-l văd pe Novelli jucînd. Am povestit adesea marele folos rezultat pentru mine din asistarea la reprezentațiile date de celebrul artist; cu o adîncă recunoștință o voi spune-o și aci.

Văzîndu-l pe Novelli jucînd, am înțeles marele rost al jocului actorului. Pe el l-am văzut emoționînd o sală pînă la delir, deși rostea într-o limbă străină. Atitudinea lui întreagă: îmbrăcămintea, mersul, expresia ochilor, tresărirea mușchilor feței, felul de a închide gura, mișcarea unui deget etc. — totul, absolut totul, trăia, juca, suferea în același timp, în mod absolut logic, verosimil și izbitor. Înțelegeam cu toții ce avea

să se întîmple, presimțeam în mod vădit — și cînd, după aceea, urma cuvîntul, acesta era pe deplin înțeles și venea ca o ultimă lămurire a situației, a stării sufletești.

E deci o greșeală să ne recităm rolurile fără să le trăim; pentru a le trăi trebuie să jucăm și pe urmă să rostim cele ce avem de zis. Simultaneitatea în joc și în rostire răpește din timpul ce-l poate cîștiga cugetarea în dezvoltarea sa, atunci cînd le-am face să-și urmeze una alteia, micșorînd sau mărind pauzele, după nevoie.

Nu e vorba aci numai despre cugetare, ci și de ecoul acestei cugetări asupra sentimentului spectatorului. Avînd de exprimat durerea, revolta, resemnarea etc. și voind să le transmitem publicului, pentru ca să-i comunicăm cu adevărat acele emoții trebuie să le lăsăm să pătrundă sufletul publicului și să-l stăpînească măcar o clipă. Fără pauze, sentimentele exprimate în grabă se vor suprapune în mod vertiginos, iar spectatorul, neavînd posibilitatea să asimileze cele ce voim să-i arătăm, nu va putea fi influențat de jocul nostru, nu va fi emoționat.

X

Aș dori să vorbesc acum despre „naturalul" pe scenă. Mai înainte însă trebuie să vedem în ce condițiuni joacă actorul.

Prin calitățile sale fizice naturale, actorul este menit să joace toată viața lui un anumit gen — talentele mari fac excepții — și astfel avem ingenue de patruzeci și cinci de ani sau amorezi de șaizeci de ani, ca actorul francez Delaunay, care la vîrsta sa înaintată era un amorez neîntrecut etc. ... publicul, întîlnind pe stradă pe milionarul atît de elegant pe scenă, pe tînărul atît de sprinten și înflăcărat, de cele mai multe ori nici nu-l poate recunoaște. Unul e cam zdrențăros și umil, celălalt aproape gîrbov și cu părul albind. Prin

urmare trebuie să admitem că actorul a dezbrăcat întrucîtva propria-i personalitate, pentru a-și însuși pe aceea a personajului din piesă; și aceasta nu se poate face fără să intre în joc puțin artificiu, ba chiar multă artă. Care e partea artei, și care a naturalului, vom vedea în curînd.

Să cercetăm mai departe condițiile în care se face teatru. Pe scenă jucăm la lumina rampei și spunem că e soare; camerele pe scenă au numai trei laturi, a patra fiind deschizătura scenei și care prin convenție reprezintă cel de al patrulea zid. Se convine că de la un act la altul au trecut zile, luni și ani... Vorbești tare și publicul admite că cel de alături nu te aude... O mulțime de convențiuni de care actorul e silit să ție seama.

Deschizătura scenei fiind foarte mare de obicei — în tot cazul în raport cu sala, pentru ca tot publicul din toate părțile să poată vedea — celelalte trei laturi ale camerei vor fi proporționale, și vom avea astfel adesea camere cu mult mai mari, sau uneori mai mici, decît dimensiunile obișnuite ale încăperilor.

Mobilarea scenei, mișcările actorului, cuvîntarea sa trebuie făcute în așa fel, încît să se armonizeze. Este o transpunere generală a tuturor dimensiunilor ce trebuie păstrate în alcătuirea reprezentării unei piese, atît din punctul de vedere al mobilării scenei cît și al jocului actorului. Trebuie ținut seama de impresia auditivă a tuturor spectatorilor; diapazonul trebuie astfel strunit, încît să fii auzit de ultimul spectator de la galerie, fără a fi nevoie să strigi, căci ai stînjeni pe cel ce stă în rîndul întîi. Nu poate fi vorba, nici un moment, de tonul obișnuit conversativ. Cu atenție, cu educația urechii, un actor inteligent își formează ușor glasul după acustica sălii și, *mutandis mutandum*, putem zice același lucru despre gest, privire etc. În viață, te miști cum vrei, te scoli și stai cînd vrei, vorbind cîte două-trei persoane deodată. La teatru toate trebuiesc făcute în vederea unui ansamblu, după anumite

cerințe, pentru îndeplinirea scopului urmărit de autor, după punerea în scenă stabilită mai dinainte. Și totuși trebuie să pară natural. Prin ce mijloc? Prin proporția păstrată între diferitele nuanțări ale rolurilor, prin armonizarea tuturor manifestațiunilor unui caracter, în așa fel încît totul să pară compact, omogen, bine alcătuit: prin legătura logică stabilită între mers, îmbrăcăminte, pieptănătură, gesticulări, voce, debit, vioiciune sau tristețe, ca manifestări exterioare, prin modul de a exprima stările sufletești care personifică rolul de jucat, prin nedezmințirea măcar o clipă a firii ce voim s-o trăim, transpunînd deopotrivă toate aceste manifestări astfel încît să fie în raport între ele, pe de o parte, și între scenă și sala de spectacol, pe de alta. După cum am mai spus-o, numai păstrînd proporțiile vom putea da ceva verosimil.

Ce produce neverosimilitatea? Lipsa de armonie, de proporție. Dat fiind că la teatru totul se face avînd la bază anumite convențiuni, greutatea este să reducem toate concomitențele la anumite proporții, care, deși avînd convențiuni la bază, să pară a fi clădite pe adevăr și să se întemeieze astfel unele pe altele, încît, ridicîndu-le dimpreună la același grad și transportîndu-le pe scenă, să le redăm proporțiile firești.

În compunerea unui rol să nu fie, de pildă, prea multă zbuciumare sufletească vădită față de situația rolului, și atunci vom fi naturali; iar invers, vom fi exagerați sau neadevărați, reci, cînd vom reda prea mult sau prea puțin. Cînd rîsul nu va porni pe scenă dintr-o stare sufletească cu adevărat veselă — pentru că n-am putut să ne-o asimilăm — rîsul va fi fals. Nu ne-am pus în concordanță starea sufletească cu manifestările exterioare; nu se leagă, nu decurg în mod logic; rîdem pentru că așa e indicat, însă rîdem fals. Darul actorului constă în putința de a-și însuși stările sufletești, controlîndu-le, și de a le reda în perfectă notă armonioasă. Vom părea nenatu-

rali dacă, avînd de jucat pe o fată bună, sinceră, leală și avînd de spus cuvinte de milă, de înțelegere și iertare... o vom face pe un ton emfatic, declamatoriu, pompos: nu e în legătură logică în raport cu caracterul.

Odată stabilite condițiunile în care se joacă teatrul, să trecem la chestiunea naturalului pe scenă.

XI

Ce înseamnă a fi natural pe scenă? Adesea aducem laude unui actor pentru firescul cu care joacă, pentru simțirea adîncă cu care își trăiește rolul, pentru justețea intonărilor sale.

Ce înseamnă aceste cuvinte: natural, simțire adîncă, adevăr, justețe? Însemnează oare că a jucat rolurile copiind în mod perfect realitatea, trăind cu adevărat personajele pe care le-a reprezentat, întrupîndu-se în ele pînă într-atît încît să-și uite propria lui personalitate ? Această înfățișare, care ne-a redat-o, este ea oare, în chip absolut exact, oglindirea realității din viață?

Am văzut că din pricina condițiunilor speciale în care e silit să joace actorul, el e în funcție de cerințele scenei. Prin urmare toată întrebarea relativă la naturalul pe scenă se reduce la următoarea chestiune: pe ce baze pornește această transpunere scenică, această ficțiune, și cum poate să se mențină ? Răspunsul e foarte simplu. Toată această clădire se sprijină pe adevăr și numai prin el stă în picioare.

Ne adresăm întotdeauna naturii, cel mai mare maestru, apoi transpunem după cerințele scenice momentane, după loc, spațiu, lumină, acustică etc.; reducem sau mărim proporțiile liniilor inițiale adevărate. Iată de ce se poate zice despre un actor că este sau nu natural, că posedă simțire, căldură etc. Pentru că în studierea unui rol a

căutat mai întîi să prindă adevărul, naturalul și numai după aceea le-a trecut pe scenă, prin prisma iluziei ce o dă rampa.

Actorul francez Samson, învățînd pe marea actriță Rachel, care-i cerea adesea sfaturi pentru compunerea rolurilor sale — o sfătuise să frazeze mai întîi în mod simplu, ca și cînd ar vorbi în particular, în casă, cu o rudă, cu un cunoscut; în sfîrșit, să întrebuințeze tonul natural din viața privată, iar după ce i s-o părea că intonația e adevărată, justă — lucru ce se poate constata după efectul produs: spaimă, mirare etc. — numai atunci, fiind stăpînă pe adevăr, să transpună tonalitatea și diapazonul celor ce avea de zis după cerințele ansamblului scenei.

Mai e oare nevoie să spun că nu putem plînge cu adevărat pe scenă, căci lacrimile ne-ar îneca, sughițurile ne-ar sugruma, iar cuvintele scrise de autor nu le-am mai putea pronunța și spectatorul n-ar mai înțelege nimic? Știind însă cum se petrec în realitate asemenea scene de durere, ne vom întrerupe, ca sub o impulsiune internă, la anumite pasaje, unde vom fi hotărît mai dinainte, astfel ca să nu jignim înțelesul frazei ce avem de rostit; vom da glasului nostru inflexiunile dureroase, mișcătoare, pe care în adevăr le dăm în asemenea împrejurări: atitudinea noastră abătută, umilită, obosită, va fi copia atîtor atitudini avute în adevăr în anumite împrejurări similare etc.

Deci tot ce vom face vor fi lucruri naturale, vor fi oglindirea însăși a realității, vor fi adevărate numai atunci cînd vom ști să le prindem bine după modelele naturii, cînd ne vom da osteneala și vom căpăta deprinderea și înlesnirea de a putea copia acele însușiri, gesturi, exclamațiuni etc., care sînt firești în anumite momente ale vieții și în legătură temeinică cu personajul de întrupat.

Și o dată ce ne-am convins de adevărul studiului nostru, transpunem pentru cerințele scenei.

Prin exercițiu, cu timpul, această transpunere devine un proces mecanic, se face de la sine. Și abia atunci actorul va fi în plenitudinea mijloacelor sale, atunci va stăpîni scena cu autoritate și va impune întregii săli interpretarea sa.

Îmi aduc aminte de o anecdotă în privința aceasta. O persoană cultă, inteligentă, însă fără studii preparatorii, debuta pe scenă cu un rol pe care-l juca pentru prima oară. Deși convinsă că înțelesese perfect intențiile autorului și că nu-i scăpase nici una din subtilitățile rolului, nu dobîndi nici un succes. Cîțiva ani în urmă, în cursul cărora făcuse carieră teatrală, reluă același rol, cu succes de astă dată. O auzeam mirîndu-se de succesul de acum, deși — susținea dînsa — nu adăugase nici o finețe mai mult, nici un alt sens interpretării de altădată, nuanțînd și variind cum nuanțase și variase la prima reprezentare a piesei. Misterul succesului de acum consta pur și simplu în obișnuința, căpătată și devenită aproape inconștientă, de a proporționa aceleași intenții și nuanțări după cadrul scenei și al sălii, în loc de a le fi redat, cum probabil făcuse debutanta de altădată, în mod prea restrîns, prea puțin exteriorizat.

Într-un cuvînt, la teatru nu e destul să fim într-adevăr simpli, sobri, supărați sau veseli, întristați etc., e neapărat nevoie să știm să exteriorizăm pentru public, în cadrul scenei, toate nuanțele pe care voim să le dăm interpretării noastre.

Toate acestea formează o artă, pentru că această prefacere nu e lucru ușor ; ea nu este pur și simplu o fățărnicie, ci o copie exactă a adevărului, culeasă din natura însăși; ea trebuie adaptată în mod exact, după o mie și mai bine de exemplare similare, acelei unități care ne preocupă; pe urmă, stăpînind acel model astfel studiat, să ținem socoteală de cadrul în care îl vom reprezenta.

Prin urmare nu e fals cînd se vorbește de natural, de justețe, de simțire la teatru. Atît numai că toate aceste manifestări sînt înconjurate de un întreg cortegiu de condițiuni speciale, care contribuie ca naturalul, justețea și simțirea la teatru să nu fie aceleași ca în viață.

XII

În urma stăruințelor mele asupra compunerii rolului cu ajutorul observației, memorizării, comparației, în urma afirmațiunilor că tot ce facem la teatru nu este decît rezultatul unui studiu analitic, o iluzie a realității — în urma acestora s-ar putea crede că admit că toată arta actoricească s-ar reduce la un mecanism, în care tehnica să joace unicul rol, și că actorul nu are nevoie să contribuie cu propria-i simțire la alcătuirea rolurilor, mărginindu-se să adune și să coordoneze, în afară de el însuși, materialul necesar întrupării personajului.

Departe de mine asemenea teorie. Niciodată actorul care ar juca astfel n-ar putea să convingă pe spectatori; el ar rămîne rece, demonstrativ, n-ar putea să emoționeze, să îngrozească etc. De ce? Emoția este comunicativă; ca să o poți deștepta în auditoriu trebuie să o simți tu însuți, căci de unde i s-ar putea comunica decît de la acel ce e menit să i-o comunice? Dacă actorul e impasibil, publicul n-are de ce să se înduioșeze; emoția pe care vrem s-o deșteptăm în public trebuie să vie de pe scenă ca un reflex al emoției actorului; dacă actorul nu e mișcat, de unde ar putea să provină acel reflex emotiv?

Aci ar părea că mă contrazic; pînă acum am susținut că compunerea unui rol este rezultatul unui studiu analitic și că de pe scenă, trebuind să ținem seama de toate convențiunile teatrale, actorul își joacă rolul după anumite reguli, și

amintindu-și cele pregătite și stabilite de el mai înainte — ceea ce ar putea comunica jocului său oarecare rigiditate și răceală. Iar pe de altă parte vorbesc de emotivitate, fără de care nu-i putem convinge pe spectatori. Contrazicerea e numai aparentă. Totul se reduce la puterea de evocare a actorului.

În ce constă acea putere de evocare? În două lucruri. 1. Studiul amănunțit al rolului. 2. „Instabilitatea echilibrului centrelor sale cerebrale, adică puterea sa de emotivitate", după cum zice Max Nordau. În adevăr, cu cît în compunerea rolului său, actorul va studia mai bine adîncimea sau violența stării sufletești a personajului, cauzele care o provoacă și o prelungesc ; cu cît va fi mai capabil să se emoționeze el însuși de sentimentele dominante ale acțiunii și prin stăruire asupra acelor sentimente, prin repetiție, să le redeștepte în el, să le recheme, să le evoce, să-și însușească acea stare sufletească în momentul cînd joacă rolul — cu atît acea evocare va fi mai puternică, va fi mai adevărată, mai simțită. Este o stare sufletească voită, provocată, controlată de rațiune, da; dar este o stare sufletească; fără de aceasta, nu putem susține că am jucat bine un rol. Emoția pe care trebuie s-o producem în public trebuie să ne emoționeze mai întîi pe noi. Actorul nu e doborît de emoție la spectacol, pentru că el nu se află atunci pentru prima oară sub stăpînirea ei; a încercat-o adesea, a cercetat-o, a urmărit-o ca s-o ajungă, să o facă să nască în sufletul lui, ori de cîte ori va voi. Prin repetiții nenumărate s-a exercitat să-și apropie acea emoție, cît se poate mai deplin. Seara, pe scenă, evocarea se aseamănă cu adevărata emoție, ea înduioșează mai întîi pe actor, care printr-o acțiune reflexă înduioșează la rîndu-i pe spectatori.

De aceea, mulți actori susțin că încearcă cu adevărat sentimentele pe care le reprezintă pe scenă, iar afirmațiile lor, pînă la un punct, nu

sînt lipsite de adevăr, după cum se vede din cele de mai sus; ei stăpînesc putința de a se emoționa, după voie, deși sub controlul rațiunii. Este o chestiune de sensibilitate a centrelor cerebrale, cum am mai spus-o.

Posibilitatea acestei sensibilități este obiectul unui studiu care nu face parte din cadrul acestei cărți. Voi trece, dar, mai departe.

XIII

Să examinăm acum puțin cîteva tendințe proprii actorului, de care ar trebui să se ferească, fiindcă ar putea să-i devie dăunătoare. De pildă: graba în rostire.

Expresia a se grăbi, la teatru trebuie bine înțeleasă. Tot ce e scris de autor în piesă a fost pus acolo ca să fie rostit în mod inteligibil. Fiecare cuvînt își are menirea sa și oricît de repede am vorbi, ceea ce spunem trebuie să fie înțeles. Dacă precipităm anumite părți ale rolului pentru că ni se par prea lungi, obținem rezultate cu totul contrarii dorinței noastre de a fi concișI. Lăsînd pe spectator să înțeleagă că paragrafele ni se par nouă lungi, lui i se vor părea și mai lungi.

Singurul mijloc de a le scurta este să ne ferim de monotonie. Să variem intonațiile, să jucăm în modul cel mai firesc posibil. Mișcarea, coloritul astfel obținut, prin nuanțări multiple, fac să pară scurte discursurile cele mai lungi și viceversa. Să nu ne zorim avînd aerul că voim să scăpăm mai curînd de cele ce avem de spus, cînd interesul cu care participă actorul la cuvintele pe care le rostește provoacă interes din partea spectatorului.

Altă dată, unii actori, dintre cei mai cu pretenții, în timp ce joacă, se uită în sală, cercetează cu privirea dacă e public suficient, cine e în loja de colo etc.; în loc să se uite la partener, privirea

le este îndreptată în loja cutare, să vadă ce efect au produs; îi vezi scrutînd întunericul, ca să zărească vreo cunoștință. Spectatorul fatalmente urmărește privirea actorului, se uită unde se uită el, se întreabă ce o fi văzînd, pe cine caută etc. Interesul piesei dispare pentru moment și abia după ce actorul a încetat să se distreze, publicul nemaifiind distrat poate să urmărească din nou desfășurarea acțiunii.

O altă tendință dusă la exces poate și ea să devină supărătoare și anume: în vremea din urmă cu modernizarea jocului actorului, s-a introdus jucatul cu spatele la public, și sub pretextul naturalului, s-a abuzat foarte mult de acest procedeu. E drept, că dacă căutăm să fim tot mereu cu fața la public devenim stîngaci; jucînd aproape de rampă și adresîndu-ne publicului cînd avem un „aparte", ieșim din rol și ne reluăm personalitatea proprie. N-are nici o scuză felul acesta de a juca. Dimpotrivă, pentru actorul care joacă rolul, publicul, sala întreagă trebuie să pară că nu există pentru el; viața lui este aceea a personajului din piesă, și pentru acel personaj nu există decît pereții camerei în care se desfășoară acțiunea. Nimic însă nu-l împiedică să se plimbe în lung și în lat prin cameră, să stea cu spatele la public, să vorbească chiar cu spatele la public; însă nici un moment această aparență inexistentă a publicului să nu devină realitate pentru actor. Nici un moment să nu uite actorul că tot ce face el pe scenă o face numai în vederea publicului, și atunci cînd are de spus și de jucat ceva important să-și alcătuiască jocul astfel încît să fie cu fața la public.

Am arătat mai sus că mijloacele de expresie ale actorului sînd două: auditive și vizuale; că cele vizuale sînt de importanță foarte mare, că trebuie să se producă înaintea celor auditive și că se susțin și se întemeiază între ele. Actorul care joacă cu spatele se lipsește de unul din aceste două mijloace de expresie și anume de cel vi-

zual. Putem sta cu spatele la public în timp ce joacă partenerul nostru, dar numai atunci cînd nu e neapărată nevoie ca publicul să vadă pe fața noastră efectul ce trebuie să producă povestirea partenerului. Putem sta cu spatele la public cînd cele ce avem de zis nu au decît o importanță secundară etc. Dimpotrivă, cînd momentul este hotărîtor, să nu uităm că ochiul este oglinda sufletului, că în el avem un auxiliar netăgăduit pe lîngă public. Groaza și bucuria, neliniștea, melancolia etc. — toate le exprimăm cu ajutorul ochiului. Și nu numai sentimentele întregi, dar miile de nuanțe prin care aceste sentimente cresc și descresc, transformîndu-se treptat din unele în altele.

Dacă avem de vorbit cu partenerul este mai ușor să ne ațintim privirea și să urmărim în ochii lui oglindirea celor zise de noi, astfel ca să fim văzuți de public. Cînd ascultăm, sau cugetăm, în timpul pauzelor, lucrul devine mai greu.

Trebuie să privim înaintea noastră, să fim deci cu fața la public, în ochiul nostru să se oglindească sentimentele, iar noi să nu vedem cele ce se petrec în public.

Intrările și ieșirile spectatorilor întîrziați, observațiile pe care le fac aplecîndu-se unul la urechea celuilalt, pot să-l distreze îndestul pe actorul care s-ar uita în sală. Cum să facem deci ca să privim în fața noastră și să nu ne distrăm ? Cît despre mine, mă uit întotdeauna deasupra capetelor din parter, fixez un loc întunecat din sală și cu ochii țintă, ca o oglindă nemișcată, caut să strecor în privirea mea diferitele nuanțări ale sentimentelor ce sînt menită să exprim.

Această fixare a privirilor este de mare folos în rostirea monoloagelor. Dă o unitate prețioasă deosebitelor nuanțe cuprinse într-un paragraf și ațintește, fixează atenția spectatorului.

O altă greșeală fac mulți actori cînd își închipuie că a juca un rol într-o piesă înseamnă a te

pune în acțiune numai cînd trebuie să vorbești, iar în restul timpului rămîn nepăsători. E cu totul contrar adevărului. Și nu cunosc situație mai penibilă pentru un actor — vorbesc din experiență — decît atunci cînd ai de jucat o scenă zguduitoare, o povestire dureroasă, menită să emoționeze publicul, iar partenerul se uită la tine, dar privirea-i incoloră și nemișcată dovedește că nu te ascultă, că nu se impresionează, că nu-l poți mișca; sau altă dată, plictisit chiar de acea mică sforțare, își pune capul în mîini cu riscul de a adormi, iar cînd trebuie să te oprești și să-l întrebi cu emoție: Te-am speriat? — să poți citi spaima pe fața lui ascunsă în mîini.

Dacă nu reușești să miști pe partener, deși autorul îl pusese acolo ca să fie mișcat, indiferența lui se comunică publicului; dacă el este mișcat, contribuie el însuși la potențarea emoției publicului; își comunică și el emoția sa pe lîngă a actorului care joacă partea cealaltă, iar efectul va fi îndoit.

Este o tot așa de mare artă să știi să asculți pe scenă ca și aceea de a ști să vorbești. Și una și alta se exprimă în joc.

XIV

Aș vrea să adaug cîteva cuvinte despre tranziții.

În timpul unei tăceri mormîntale, un țipăt puternic, o detunătură de pușcă ne fac să tresărim; sau o șarjă de cavalerie se oprește deodată, un zgomot asurzitor încetează brusc; imediat ne întrebăm care să fie cauza. Sînt persoane care pot dormi în timp ce se cîntă la pian, dar care se deșteaptă imediat ce a încetat pianul. Toate acestea sînt efecte mecanice ale tranzițiilor.

Asemenea efecte putem obține, la teatru, prin urcări și coborîri de ton, printr-o volubilitate extraordinară urmată de un mutism absolut, prin-

tr-o impasibilitate prelungită căreia să-i urmeze mișcări neastîmpărate; prin tăceri subite etc.

Acestea sînt mai ușoare de obținut. Cînd avem însă de exprimat stări sufletești diferite, tranzițiile joacă un rol foarte important și sînt greu de redat. Sînt greu de redat căci trebuie bine nimerită întreaga gamă care leagă două sentimente opuse: lipsind o singură notă, lanțul care face continuitatea s-a întrerupt. Tranzițiile au ca puncte extreme sentimentele de exprimat; decurg din ele, dar depind de împrejurările în care se află personajul care le resimte, de impresionabilitatea lui.

Cu cît cineva este mai puțin impresionabil, cu atît trecerea de la un sentiment la altul va fi mai anevoioasă, va trebui să parcurgă o cale mai lungă, mai tranzitorie.

Cine trece de la rîs la plîns cu ușurință, n-are timpul nici să se înveselească de-a binelea, nici să se întristeze pe deplin; centrele nervoase ale acelei persoane nu sînt adînc sensibile; sensibilitatea-i se mărginește a fi superficială. Cînd însă acele centre nervoase au fost impresionate în mod puternic, cînd vibrațiunea nervoasă a fost prelungită, cu oarecare continuitate, este greu ca aceeași fibră nervoasă să fie mișcată imediat în sens contrar.

Vibrațiunile mai slabe, apoi mai simțite și pe urmă mai puternice ale aceleiași fibre nervoase constituie tranzițiile stărilor sufletești.

Acestor tranziții le trebuie prin urmare cîtva timp pentru a se petrece. Luînd ca punct de plecare sentimentul inițial, vom căuta să aflăm cauza care produce cel de al doilea sentiment, și, dîndu-i timpul să-și producă efectul asupra minții noastre impresionate cît mai avansat într-o altă direcție, vom arăta cum în mod treptat vine și se suprapune, mai întîi în mod aproape inconștient, pe urmă mai tare și din ce în ce mai puternic, pînă ajunge să șteargă sentimentul inițial și să domine cu propria-i putere. Astfel trecem în mod rațional

de la bucurie la lacrimi, de la liniște la spaimă etc. ...

În acest sens, tranzițiile constituie o legătură puternică în joc, îl lămuresc și îl întregesc; fără ele am părea că adunăm de ici și de colo situații, stări sufletești și că ele nu au de-a face unele cu altele.

XV

Să vedem ce legătură este între joc și punerea în scenă.

Punerea în scenă este o artă specială; poate cineva să fie un director de scenă excelent, și totuși un actor foarte prost, și iarăși poate să fie un actor foarte bun și un mediocru regizor. Totuși legătura dintre aceste două arte este așa de strînsă, încît credem de folos să arătăm pe scurt raporturile dintre ele.

După cum actorul cercetează diferitele nuanțe ale rolului său, regizorul artistic cercetează diferitele nuanțe ale piesei întregi. Unul se ocupă de alcătuirea personajului său, celălalt cu alcătuirea raporturilor dintre personajele piesei, avînd în vedere scopul urmărit de autor. Mintea lui ageră întrezărește diferitele personaje așezate pe planuri diferite, după acțiunea indicată de text.

Vorbesc aci despre directorul de scenă propriu-zis, adică acela care se ocupă numai de ansamblul piesei din punct de vedere al jocului actorilor. Partea tehnică a așezării decorurilor, mobilelor etc., deși în strînsă legătură cu mediul descris de autor, o vom lăsa intenționat la o parte, căci face parte dintr-un capitol de studii speciale...

Regizorul artistic trebuie să-și dea perfect seama de fiecare personaj, să-l înțeleagă pe deplin; să fie bine lămurit asupra scopului urmărit de autor; și pe urmă să pună în evidență sau să lase în umbră părțile care reies din citirea tex-

tului ca fiind mai importante sau nu; va înscena după momentele determinante, mișcările actorilor; ieșirile, intrările, sculările, trecerile etc. toate în legătură cu cele scrise de autor, în vederea realizării intențiilor scriitorului. Cu un cuvînt, va trage sforile marionetelor, păpușilor autorului.

După cum pictorul așterne pe pînză tablourile sale ținînd seama de jocurile de lumină și umbră, de perspectivă și relief, așa face regizorul artistic cu tablourile vivante și mișcătoare pe care le alcătuiește.

După cum se vede, aceasta este o artă deosebită de aceea a actorului. Fiecare actor nu se are în vedere decît pe sine și rolul ce are de jucat. Pentru dînsul, el însuși e personajul cel mai important și are mereu tendința de a se evidenția, mai cu seamă actorii cei mari. Opera regizorului artistic este să-i redea locul cuvenit, să nu permită întunecarea altor roluri în dauna piesei.

Regizorului i se cere, pe lîngă multă abnegație, o cultură întinsă, o cunoaștere a sufletului omenesc tot așa de mare, ba mai mare chiar poate decît a actorului. Fiecare artist dramatic, interpretînd un anumit gen, se va perfecționa cu timpul în redarea acelui gen și va deveni un actor eminent. Regizorul artistic trebuie însă să-și dea seama de toate personajele unei piese sau ale mai multor piese.

Pe de altă parte, regizorul artistic cel mai cult, cel mai ager la minte, nu poate decît să explice actorului ce ar trebui să facă; însă el însuși nu e capabil să execute cele ce crede că trebuie făcute. Fie din lipsă de mijloace fizice, fie din imposibilitatea de a se dezbăra de propria sa personalitate etc., dintr-o cauză sau alta, se cunosc cazuri de regizori minunați care sînt actori mediocri și submediocri.

Cîteodată punerea în scenă este făcută mai dinainte, ca o schemă a tuturor mișcărilor, rămînînd să fie modificată dacă la punerea în practică

se va simți trebuință. Alții au drept principiu ca punerea în scenă să fie concepută la moment; după ce s-a citit întreaga piesă, fiecare actor cu rolul în mînă se va mișca, va face trecerile etc. după inspirația momentului, rămînînd ca regizorul să aprobe sau nu, stabilind legătura dintre toți partenerii.

Indiferent de metodă, deși după mine cea de a doua e mai rațională — reiese din tot ce am spus că *punerea în scenă este o latură din exteriorizarea ideii autorului ;* ea face parte din jocul actorului, e în strînsă legătură cu interpretarea rolului ca și cu textul piesei.

Și deși am constatat că sînt regizori care nu pot fi buni actori și viceversa, trebuie să adăugăm că aceste două arte diferite au puncte de contact așa de asemănătoare încît e de dorit ca contopirea lor să fie fapt îndeplinit, mai ales pentru actori.

În adevăr, regizorul poate fi lipsit de puterea de a reda ceea ce pricepe că trebuie făcut; pentru el e destul dacă poate să explice, să dovedească teoreticește vorbind; punerea în practică îl privește pe actor.

Actorul însă e nevoit să-și dea seama și de punerea în scenă dacă vrea să joace bine. Punerea în scenă a rolului său face parte din compunerea personajului; căci această compunere constă din tot ce caracterizează rolul: *psihicul, mediul, epoca* depinde deci de firea lui intrinsecă dar și de ambianța în care el se află, în care trăiește; trebuie să ni-l închipuim evoluînd, să stabilim raporturile dintre rolul său și celelalte, care influențează asupra lui și pe care el le influențează. Un actor nici nu poate învăța un rol pînă ce nu s-a făcut punerea în scenă a piesei: simte că-i lipsește ceva, numai cînd poate însoți cuvîntul cu gestul — și prin *gest* înțeleg aci *orice mișcare* — atunci își întregește exteriorizarea personajului. De obicei, în această parte a compunerii rolului său, actorul e ajutat de regizor; însă în lipsa

unui bun director de scenă e de nepreţuit folos ca actorul să-şi poată desăvîrşi singur întruparea deplină a personajului. Iar fără mişcare, fără exteriorizarea impulsiunilor motrice, nu putem zice că este absolut terminată compunerea unui rol.

Mişcările, trecerile, sculările care sînt spontane sînt cele mai bune; adesea auzim pe actor zicînd : nu-mi vine bine în cutare moment să stau jos, sau să mă scol, să căutăm altceva; iar regizorul priceput nu va insista ca să-şi impună schema făcută de dînsul *a priori*.

Unui actor nu-i convine o mişcare atunci cînd nu o simte firească, atunci cînd nu este în legătură logică cu starea sa sufletească. Regizorul va căuta să stabilească acea legătură; fie că va lămuri actorului felul său de a cugeta asupra interpretării psihologice a scenei şi-l va convinge să adopte felul său de a trăi rolul, *sufleteşte vorbind*, şi prin urmare actorul va putea adopta şi mişcarea corespunzătoare, indicată de regizor; fie că-l va lăsa liber să gesticuleze după cum *simte* el. Într-un caz şi într-altul, mişcările trebuie să fie spontane, să decurgă în mod firesc din starea psihică, numai aşa pot părea sincere, adevărate, frumoase, lipsite de stîngăcie. Prin urmare, actorului îi poate fi de mare folos posibilitatea de a fi în acelaşi timp un bun regizor. El îşi poate desăvîrşi singur compunerea rolului. Nu va uita să vorbească cu faţa la public, cînd trebuie să i se vadă expresia de pe faţă, va şti să-şi înlesnească în mod imperceptibil trecerile, să se scoale la momentele culminante ale rolului, să se aşeze în mod natural de-a lungul episoadelor conversative etc. Şi lucrurile acestea, făcute cu convingere, deoarece vor fi făcute din iniţiativă proprie, din credinţa că aşa trebuiesc făcute, vor fi hotărîtoare în completarea rolului şi a ansamblului piesei.

Am găsit într-un volum despre punerea în scenă, scris în limba franceză, un cuvînt foarte ciudat: „*tricher*". Ce trebuie să facă actorul cînd îi spune directorul de scenă: „*trichez*"? Să-şi schimbe pu-

ucrea în scenă într-un fel în care publicul să nu simtă, să-i înlesnească partenerului trecerea în locul lui și asta printr-o urcare imperceptibilă care îi permite la un moment dat, fiind mai sus decît partenerul, să alunece prin pași invizibili, de pildă în stînga lui, dacă se află la dreapta.

De ce? Fiindcă conversația nu îngăduie o trecere la un anumit moment, căci ar fi întretăiat continuitatea unei idei, ar fi întrerupt puterea unui sentiment ce stăpînea acea clipă... Și totuși pentru cerințele scenice, cum ar fi, de exemplu, intrarea unui personaj dintr-o parte anumită a scenei, vederea acelui personaj de către actorul din scenă etc., amplasamentele trebuiau schimbate.

Atuncea *se trișează;* trecerea se face însă în mod aproape imperceptibil, molcom, printr-o curbă compusă din pași foarte mici, invizibili pentru spectator.

Iată ce se poate dobîndi prin mișcări line, armonioase. În legătură cu cele spuse în treacăt despre rolul actorului în punerea în scenă, voi adăuga că, pe cît e de adevărat că regizorul artistic concepe și conduce mișcările generale, e tot atît de necesar ca să fie ajutat în combinările lui de flexibilitatea actorului, care, profitînd de indicațiunea regiei de scenă, o va îndeplini cu propria-i inițiativă.

XVI

Ceea ce am spus despre relația dintre punere în scenă și joc se poate repeta despre tot ce privește arta actoricească. În adevăr, nu e de ajuns ca un actor să aibă o dicțiune bună, *sau* mimică expresivă, *sau* putere de convingere, *sau* putința de a pătrunde psihologia amănunțită a personajului și de a o reda în mod inteligent, prin tranziții, pauze etc.

Actorul bun trebuie să posede *toate aceste însușiri;* ele sînt în strînsă legătură, depind unele de altele, și se ajută, se completează, conlucrînd la perfecționarea artei actoricești.

Dar tocmai din cauza raporturilor stricte dintre ele, acestea nu pot fi despărțite în studii deosebite; ele trebuiesc cercetate practic și în relațiile lor reciproce. Astfel, nu putem vorbi despre mimică fără să arătăm starea sufletască pe care trebuie să o exprimăm prin mimică, și așa mai departe.

De aceea am căutat să condensez aci, în aceste cîteva pagini, unele *reflexiuni generale referitoare la ansamblul interpretării rolurilor.*

Dicțiunea este singura din aceste ramuri care poate forma întrucîtva un studiu aparte. În adevăr, nu numai actorul are nevoie să învețe arta de a vorbi, ci și profesorul, avocatul și oratorul.

E bine să ne dezbărăm de defectele de pronunție și de articulație, chiar la începutul carierei teatrale, înainte de a intra mai adînc în interpretarea textului; în zadar vom nuanța cu sens, în zadar vom avea o sensibilitate justă și pătrunzătoare, dacă cele ce pronunțăm nu sînt rostite în mod clar. Însă de îndată ce acest mecanism al limbii și al mușchilor buzelor este dobîndit, trecem la analiza celorlalte însușiri.

Nici o teorie din lume nu va avea vreun rezultat fără punerea ei în aplicare prin practică.

Mai mult decît atît : nu i se va face nici o teorie elevului; el va recita bucățile, rolurile învățate și, la fiecare nuanță, la fiecare interpretare greșită, la fiecare mișcare stîngace, profesorul va discuta cu el asupra veridicității interpretării sale, făcîndu-l să-și dea el însuși seama dacă a rostit sau nu just și *de ce nu e just, și cum și pentru ce ar fi just.* Din asemenea practică se va extrage apoi teoria. Stabilită în felul acesta, teoria va avea baze solide, constituind pentru elev o îndrumare la nevoie și un exemplu în cazuri similare.

XVII

Sînt convinsă că nu se pot forma actori buni numai prin recitări monotone, în care profesorul, întrerupînd pe elev la o intonație falsă, îi dă el însuși intonația sa. Care e rezultatul unei asemenea metode? Elevul care are o ureche bună va repeta intonația imediat, după auz, fără să-și dea seama de necesitatea inflexiunii în voce etc., iar cel fără ureche muzicală va intona totdeauna fals; pe cînd dacă profesorul îşi dă osteneala să explice elevului *cum* şi *de ce* trebuie variat în cutare sau cutare fel, şcolarul, pricepînd rostul variațiunii, o va pune în practică la nevoie. Astfel vom scăpa de primejdia imitației, atît de răspîndită în şcolile așa-zise de declamație.

Am auzit vorbindu-se de o şcoală de teatru, în Italia, în care elevii erau puși să joace piese întregi. Toți elevii, sau mai mulți elevi ai unei clase studiau toate rolurile unei piese; lecția pe care le-o făcea profesorul se referea la întregul rol. Mi s-a părut foarte nimerită o asemenea metodă. Nu știu ce rezultate practice s-au obținut la acea şcoală, însă, conform cu cele arătate mai sus, cred că nu pot fi decît rezultate strălucite.

În adevăr, cîți elevi eminenți de Conservator, care reușesc cu brio într-o singură scenă de examen, stau apoi ani întregi în umbră, neizbutind să-și afirme telentul decît după o lungă ucenicie, în care timp joacă roluri mai mari şi mai mici de *diferite* genuri !

Aceste două vorbe din urmă, *diferite genuri*, sînt cheia problemei. La Conservator, un elev este clasificat drept june-prim, amorez, cochetă, ingenuă şi așa mai departe. Profesorul îi alege bucăți, scene în care să-și poată dezvolta talentul *în mod unilateral* şi timp de trei ani, cît stă în Conservator, el studiază numai roluri de cochetă sau de ingenuă. Un rol într-o piesă, fie de cochetă, de ingenuă sau oricare ar fi caracteristica lui generală, va avea pe lîngă nota predominantă

și altele: mînie, durere, duioșie etc. Elevul care nu s-a pregătit decît pentru un anumit gen va fi stîngaci în scenele tranzitorii; nu va putea să susțină tot rolul, să-i redea toate variațiunile. Obișnuind însă elevul încă din Conservator să învețe roluri întregi, îi dăm ocazia să studieze mai multe genuri o dată; iar nota caracteristică a talentului său se va dezvolta în mod mai liber, mai strălucitor, căci se va afirma de la sine mai puternic în scenele mai potrivite aptitudinilor sale.

Trebuie menționată aci și partea *pur pedagogică* a acestui sistem. Plăcerea și interesul elevului este mult mai mare *și deci mai eficace* la studierea pieselor întregi, decît atunci cînd e vorba de crîmpeie de rol.

Iar profesorului îi va fi mai lesne să schițeze pentru elev caracterul rolului și felul de a-l reda, silindu-l pe acesta să se folosească de tot textul autorului, fără de care o explicațiune temeinică și clară e cu mult mai anevoioasă.

XVIII

În privința cunoașterii întregului text, țin să adaug că aceasta este absolut necesară fiecărui actor în parte.

Existau mai înainte — sper că acum nu se mai întîmplă decît foarte rar — actori care, jucînd într-o piesă, cunoșteau numai textul ce-i privea. Își învățau rolul pe dinafară, răspundeau la replică, și atîta tot. Ce se mai petrecea în piesă, ce mai zicea autorul despre el prin gura unui alt personaj, toate astea le erau necunoscute.

Asemenea obiceiuri „antediluviene" sînt foarte dăunătoare meseriei. Piesa de teatru nu procedează ca romanul, prin descripții, ci prin dialog. Autorul ne împărtășește părerile sale prin dialog; publicul face cunoștință cu diferitele personaje

din piesă cu ajutorul conversațiilor dintre ele. Iar dacă noi nu ne luăm osteneala să cunoaștem tot textul, riscăm să venim în contradicție cu cele spuse de autor. Nu insist mult asupra acestei chestiuni, care sper că nu mai e de actualitate.

Dar pentru că am vorbit despre un obicei învechit, să atingem în treacăt și chestiunea *declamării*. Mai înainte se *declama* mult mai mult pe scenă, adică se vorbea cu mai multă emfază și bombasticitate, cu o tendință spre tonul pompos. Astăzi se vorbește mai natural, mai simplu. Dar nu numai tonul actorului era declamator; fraza era ea însăși umflată, sforăitoare. Situațiunile erau complicate, neverosimile, sentimentele omenești erau exagerate în bine sau rău. Romantismul și naturalismul au făcut astăzi loc realismului. Îi e deci mai ușor actorului să rostească mai simplu cuvintele care se referă la stări sufletești mai omenești, mai apropiate.

Totuși, din nevoia de a învăța pe dinafară, se capătă tonul recitativ, obișnuința de a spune paragrafele pe același ton, cu monotonie, ca o muzică uniformă. Uneori, dorind să exprime cît mai mult, să joace cu căldură, actorul uită că numai o interpretare trăită dă tărie și emotivitate jocului, și în loc să-și exteriorizeze stările sufletești prin gest, mimică etc., în armonie cu glasul, încearcă să-și exprime ideile și sentimentele numai prin sunetele mai mult sau mai puțin emfatice ale rostirii cuvintelor. Avem atunci o *clamoare*, un *zgomot*, lipsit de starea sufletească corespunzătoare sensului acestor cuvinte. Rezumîndu-se la intonație, efortul actorului o va face să devieze de la nota justă, îi va da prea multă tărie, căzînd în emfază, în tonul *declamator*. Dacă însă căutăm să trăim cu adevărat cele ce avem de spus, să ne însușim starea sufletească a personajului, cuvîntul va căpăta de la sine intonația firească.

Pentru susținerea celor de mai sus, voi povesti o întîmplare: la prima reprezentare a unei piese, compusesem un rol destul de bine și-l jucasem

cu succes. După aceea, jucîndu-l foarte des, mă obișnuisem cu nuanțele stabilite și le redam fără să-mi acord sensibilitatea în fiecare scenă, încît ajunsesem să cînt, să declam versurile — trebuie să adaug că erau versuri, iar versurile te tîrăsc mult spre cîntare. Mă lăsasem ademenită, fără să-mi dau seama, de armonia versului, pînă ce a venit cineva și mi-a spus, cu mirare, că față de prima reprezentație la care mă văzuse a constatat că am început să cînt, să declam.

Mi-a fost de ajuns ca să-mi revin. În loc să mă gîndesc la ceea ce ziceam, m-am silit să retrăiesc în fiecare scenă sentimentele pe care trebuia să le exprim; în felul acesta „declamarea" a dispărut.

XIX

Am văzut cum se pot căpăta defecte din neglijență, din lipsă de atenție. Iată de ce un actor nu trebuie niciodată să zică: acum am terminat cu compunerea unui rol.

La fiecare reprezentație, el mai poate încă găsi un detaliu de interpretare, care să-i perfecționeze jocul. Se știe că un actor nu joacă bine un rol decît după ce l-a interpretat timp îndelungat; adică numai după ce a îmbrăcat de nenumărate ori personalitatea rolului el izbutește a se obișnui cu ea, cum s-ar obișnui cu o haină proprie și atunci, nemaisimțindu-se stîngaci în ea, se poate mișca și poate trăi cu adevărat, așa cum ar trăi personajul pe care-l interpretează.

Oricît am studia un rol și oricît de bine am stabili modul de a reda fiecare nuanță, cred că este aproape imposibil ca un actor să poată juca același rol cu aceeași intensitate în fiecare seară. Asta ar însemna că arta actoricească este în mod exclusiv mecanică, dar noi susținem că ea con-

ține și evocarea, deci retrăirea stărilor sufletești, ca primă condiție pentru a emoționa.

De aceea, impresionabilitatea noastră nu poate fi întotdeauna la același diapazon: depinde de condițiile morale în care se află actorul în seara reprezentației și de starea lui fizică. Variațiunile termometrului scenic pot și trebuie să rămînă imperceptibile pentru public, însă actorul le simte prea bine cînd zice : astă-seară am jucat foarte bine, dar ieri am jucat mai slab.

Marele lui merit constă în a-și reduce întregul joc la proporțiile necesare, astfel încît, atunci cînd exprimă mai multă sau mai puțină intensitate sufletească, cuvîntul să oglindească aceasta, fiind rostit mai blînd sau mai puternic.

Actorul interpretează ca un muzicant. Mi-aduc aminte că jucam o scenă dramatică, de puternică revoltă, în actul II din *Maman Colibri*. Într-o seară, eram bolnavă și simțeam că-mi lipsește puterea să mă revolt, să strig. Instinctiv, am coborît diapazonul revoltei, realizînd o revoltă concentrată, dureroasă, am prefăcut strigătele în lacrimi, iar vorbele care altădată răsunau puternic le rosteam acum pe șoptite, aproape înecîndu-mă. Nu-mi pregătisem din timp acest fel de a juca; însă după obiceiul meu, căutînd să intru în starea sufletească a rolului, n-am găsit în mine decît un ecou jalnic, plin de amărăciune, de deznădejde; starea mea fizică nu-mi permitea să-mi însușesc sentimentele rolului meu în alt fel decît în funcție de răsunetul momentan al acelor sentimente. Emoția publicului a fost tot atît de mare, poate chiar mai mare; m-am servit de acest fel de a juca de multe ori mai tîrziu, deoarece mi se părea mai corect, judecînd după rezultatul obținut.

Dacă m-aș fi mulțumit să reiau în mod mecanic jocul meu de mai înainte, rezultatul ar fi fost supărător atît pentru public cît și pentru mine. Scena ar fi fost voită, forțată și slab redată; aș fi obosit zadarnic, iar publicul ar fi fost nemulțu-

mit de o interpretare care nu și-ar fi atins scopul urmărit.

În unele cazuri, asemenea încercări se pot face chiar intenționat, cînd nu sîntem pe deplin lămuriți asupra modului de a interpreta o scenă. Numai modul de interpretare care își atinge întru totul scopul de a emoționa, de a îngrozi, de a face să rîdă etc. ... este just din punctul de vedere al reprezentării scenice, chiar dacă, teoretic vorbind, o altă interpretare ni s-ar fi părut mai justă.

XX

Cele ce am arătat pînă acum nu sînt decît aplicarea teoriei formulate mai sus, despre necesitatea simultaneității actelor de pe scenă, despre neapărata nevoie de a armoniza, de a unifica diferitele manifestări ale jocului nostru.

Pentru că aceste explicații luate din practică nu pot fi decît folositoare, voi adăuga, în acest sens, cîteva cuvinte despre *simplitatea* în joc.

Vorbind despre compunerea rolurilor, am arătat în ce mod acumulăm cunoștințele necesare în legătură cu caracterul cutărui personaj și cum înțelegem să întregim jocul nostru prin tranziții, pauze, inflexiuni etc. Dar felul nostru de a proceda trebuie să rămînă ascuns pentru spectator. În limbajul actoricesc vom spune că nu trebuie *să se vadă*. Studiul analitic despică rolul. Iar după ce nuanțele au fost amănunțite, ele vor fi contopite astfel încît să nu atragă nici un moment atenția publicului asupra stăruinței depuse pentru obținerea cutărui sau cutărui efect urmărit. O asemenea interpretare, datorită *unității* și *simplității* căpătate, își va îndeplini adevărata sa menire, aceea de a interesa, de a distra sau de a emoționa publicul.

Cînd nu se maschează efortul, sforțarea este resimțită de spectator, și sensibilitatea față de

sentimentul pe care voim să-l deșteptăm se micșorează; căci i s-a adăugat senzația pregătirii efectului de obținut, care sustrage în folosul ei o parte din sensibilitatea generală. Pe deasupra intervine, fără a ne da seama, o nuanță mai subtilă de satisfacție sau contrarietate, după modul cum actorul se adresează publicului.

Arătînd, fără a insista, momentele de efect, ce trebuie scoase în relief, mulțumirea spectatorului crește, dintr-o oarecare vanitate satisfăcută; simte că poate percepe acele nuanțe infinitesimale pe care actorul le atinge în trecere, crezîndu-l capabil de a le sezisa. În realitate, din partea actorului nu e decît dibăcie. Dar insistînd prea mult, avem aerul să ne îndoim de subtilitatea inteligenței spectatorului și îl plictisim. Reflecțiile acestea sînt de ordin secundar; însă își au importanța lor.

Ceea ce este decisiv, e faptul că oprindu-ne prea mult asupra micilor nuanțe, punîndu-le pe toate pe planul întîi, insistînd îndelung asupra preparării fiecărui efect, devenim obositori, monotoni, atenția publicului este solicitată mai mult de *procedeele* noastre atît de izbitoare, în timp ce *rolul* în sine dispare sub povara unei compuneri greoaie.

Din contră, dacă procedeele rămîn în umbră, jocul va căpăta unitate și astfel putem zice despre un actor că are un joc *simplu*. Ceea ce nu însemnează că nu prezintă spectatorului o complexitate de nuanțe, ci numai că a reușit să le contopească, să le armonizeze, să le scoată în umbră sau la lumină, în chip neobservat pentru public.

În același timp însemnează că nu *declamă*, că nu *gesticulează* prea mult.

XXI

Mi-aduc aminte că felul exagerat de a gesticula era spaima mea în primul an de carieră. Orice s-ar zice, nu este ușor să te prezinți

înaintea unei săli, unde sute de oameni n-au altă treabă decît să-ți scruteze fiecare gest, fiecare mișcare. Sentimentul că te știi observat mărește și mai mult stîngăcia începătorului, care, uluit, caută să se stăpînească, să-și ia un aer degajat, și atunci începe să gesticuleze. Pe de altă parte trebuie ținut seama și de nevoia pe care acesta o simte de a convinge auditorul; ori, fiindcă nu a căpătat încă stăpînirea de sine și puterea de convingere exclusiv prin grai, începătorul cheamă în ajutorul său *gestul,* ca să *ilustreze* întrucîtva ceea ce are de spus. Putem deci conchide, în sens contrar, că vom gesticula cu atît mai puțin, cu cît vom căpăta obișnuința de a simți, de a trăi un rol astfel încît să dobîndim destulă putere de transmitere, de emotivitate, prin grai și prin expresia fizionomiei.

Afară de cazurile excepționale, în comedie mai ales, este bine să ne ferim să gesticulăm prea mult. Gesturile distrează pe spectator, îl obosesc, silindu-l să urmărească o mișcare continuă, îl împiedică să-și concentreze atenția și să guste detaliile. Partea mecanică a exprimării rolului — gestul, vreau să zic — răpește din efectul ce vrem să-l producem prin partea sufletească a interpretării.

Să ne ferim însă de excese în orice direcție; completa imobilizare este tot atît de obositoare. Monotonia, rigiditatea în ținută, oricît de frumoasă ar fi aceasta, devine penibilă cu timpul. La punerea în scenă a unei piese, locul ce trebuie să-l ocupe fiecare actor este arătat prin numere, 1, 2, 3 etc. Dar să nu ne închipuim că dacă regizorul ne-a indicat să ocupăm locul numărul 1, trebuie să stăm neclintiți într-un anumit loc. Este destul să păstrăm față de partener, în spațiul scenei, poziția numărului. Putem să coborîm, să urcăm, să ne întoarcem cu spatele la public și viceversa. Totul consistă în faptul de a face neobservat, armonios, acele mișcări. Dacă este vorba de o scenă de violență, mișcările vor fi violente;

cînd avem însă de ascultat o povestire, o destăinuire, ce ne mișcă, ne apropiem cu un pas, ne depărtăm de partener încet, plecăm capul, împreunăm mîinile sau le lăsăm să cadă deznădăjduite de-a lungul corpului, într-o atitudine dezolată; sau stînd pironiți locului, ochiul nostru, contracțiunile feței, mișcarea buzelor, tremurarea genelor, încruntarea sprîncenelor — toate aceste gesturi, toate aceste mișcări subliniază fără zgomot, fără exagerări, diferitele nuanțe din rostirea partenerului. Spun asta, ca să arăt că pentru a fi sobri nu trebuie să renunțăm la gesticulare; să știm numai să temperăm izbucnirea fără rost a gestului, să nu ne servim de el pentru a *înlocui* exprimarea unei stări sufletești, ci, dimpotrivă, să facem din gest complinirea moderată a unui sentiment trăit cu toată intensitatea posibilă și subliniat prin gestul corespunzător. Cînd gestul este în armonie cu situația, el va fi întotdeauna binevenit.

XXII

În acest scurt comentariu despre felul de a gesticula pe scenă, am folosit intenționat cuvîntul *gest*, atît pentru mimică cît și pentru umblet și pentru gestul propriu-zis. Iată de ce: cuvîntul *gest*, înseamnă la originea lui, *fapt;* acesta este înțelesul pe latinește, de exemplu: *Gesta dei per Francos;* sau și mai convingător este titlul acesta dat cîntecelor vechi: *Les chansons de gestes*, care nu înseamnă altceva decît povestirea faptelor războinice. *Les chansons de gestes* erau cîntecele despre *faptele* eroilor în Evul Mediu. Gestul fiind deci îndeplinirea unui fapt, a unei acțiuni, se bazează pe mișcarea mușchilor; oricărui gest îi corespunde o contracțiune mușchiulară. Însă nu oricărei contracțiuni mușchiulare îi corespunde un gest, căci gestul trebuie să aibă întotdeauna o

semnificație, o menire. O contracțiune mușchiulară simplă, fără starea sufletească corespunzătoare, este numai o *mișcare mecanică*. De exemplu, vorbind cu partenerul, mă joc inconștient cu un obiect de pe masă, îmi îndrept o șuviță de păr care mi-a căzut pe frunte etc.; acestea sînt *mișcări mecanice*. Dacă însă obiectul de pe masă era pus acolo din greșeală, iar eu îl iau intenționat în mînă, pentru a arăta că nu vreau să stea acolo, și îl mut aiurea, însemnează că am făcut un gest; dacă stăruiesc în ridicarea șuviței de păr de pe frunte, caracterizînd prin asta un tic al rolului, am făcut un gest.

Luînd cuvîntul gest *în acest din urmă înțeles*, am contopit în reflexiunile mele asupra gestului pe scenă toate mișcările intenționate, atît gestul propriu-zis cît și mimica și umbletul. Am socotit că contracțiunile feței se pot considera ca gesturi ale mușchilor feței, precum contracțiunile brațelor sînt gesturi ale mușchilor brațelor, și unele și altele avînd menirea să lămurească acțiunea pe care o trăim, care ne stăpînește.

E foarte curios de observat, mai cu seamă la începători, completa imobilizare a fizionomiei, în același timp cu o exagerată abundență de gesturi ale mîinilor și un oarecare neastîmpăr al întregii ființe. Începătorul joacă cu mîinile, cu picioarele, foarte puțin cu figura. De ce ?

Fiindcă jocul de fizionomie nu poate porni decît dintr-o adîncă pătrundere a stării sufletești ; este mult mai subtil și în legătură *sine qua non* cu emoțiunile încercate, iar dacă acestea nu există, nu pot exista nici mișcările corespunzătoare ale feței. Știm că nu e tocmai ușor să capeți deprinderea de a te dezbrăca de propria-ți personalitate, pentru a o întrupa pe a altuia. Să ne uităm, însă, la mișcările începătorului ; le putem oare numi pe toate *gesturi*, adică mișcări pornite din acțiunea în care el trebuie să se afle ? Nu, de cele mai multe ori, așa-zisele gesturi sînt *mișcări mecanice* simple, izvorîte, cum am spus mai sus,

din necesitatea de a-ți da o contenență : potrivirea părului, a hainei, mișcarea mîinilor, rezemarea de scaune, de mese, schimbarea cînd pe un picior cînd pe altul etc. Iar pentru că nu izvorăsc din acțiune și nu o însoțesc, aceste mișcări par stîngace, de prisos și supără pe spectator. Să ne ferim deci să gesticulăm prea mult și fără rost ; să armonizăm, să reducem totul la un punct de plecare, cu care tot ce facem pe scenă să conlucreze armonic.

XXIII

Să vorbim acum puțin despre *genuri*. Ce se înțelege prin genuri la teatru ? Este o clasificare proprie artei dramatice ; ea nu există în natură, deși clasifică copii ale naturii. Ea condensează în anumite clase, diferite între ele, calități sau defecte și reprezintă tipurile însușirilor umane. Să mă explic : cunoaștem la teatru următoarele genuri : cocheta, ingenua, mama, prim-rol, amorez etc. Fiecare din aceste genuri au nota lor caracteristică și dominantă de-a lungul întregului rol. Viața de pe scenă fiind însă rezumată, condensată prin convenție, caracterele de asemenea trebuiesc întregite, astfel încît, lăsînd la o parte amănuntele, fiecare să dea impresia unui tot. Desigur că în viața de toate zilele ingenua are și momente de cochetărie, sau invers, și așa mai departe. Pentru rezolvarea conflictelor, autorul trebuie să țină seama însă de ciocnirile care pot să rezulte din întîmpinarea caracterelor deosebite. Conflictele vor fi deci cu atît mai acute, mai violente și mai emoționante, cu cît vor fi mai distincte, mai întregi, fiecare în parte. Iată cum s-au născut *genurile* în teatru, iată de ce am zis că este o *clasificare proprie artei dramatice*. Genurile în teatru sînt rezumatele calităților și defectelor omenești ; este o selecție care pecetluiește personajele teatrale cu cîte o singură însușire, care, da-

torită unei optici speciale, întunecă pe toate celelalte.

Încă de la Conservator, în raport cu calitățile sale fizice, actorul este destinat pentru interpretarea unui anumit gen. E vădit că talia, sunetul vocii, expresia fzionomiei sînt indicațiuni peste care nu se poate trece, în cele mai multe cazuri. Totuși e bine ca alegerea genurilor să se facă cu multă circumspecție, ca și clasificarea în talente de comedie, dramă, tragedie. Elevul de conservator nu este încă format și nu poate da măsura talentului său în primii ani de studiu ; trebuie să încerce toate genurile. Idealul ar fi ca un actor să poată juca toate sau cît mai multe genuri.

În adevăr, obișnuindu-ne să jucăm un anumit gen, ajungem să nu mai jucăm rolul scris de autor, ci să reprezentăm pe scenă propria noastră persoană. Mijloacele de expresie ale aceluiași gen, oricît de variate ar fi, sînt mai restrînse decît acelea ale mai multor genuri diferite. Variind genurile, variem intonațiile, gesturile, întreaga caracteristică a personajelor și îndepărtăm *monotonia* interpretării.

Oricît de iubit ar fi un actor, oricît l-ar îndrăgi publicul, dacă rămîne întotdeauna același, el nu mai poate stîrni curiozitatea, interesul spectatorului. Spectatorul știe mai dinainte tot ce va face actorul, îi cunoaște procedeele și, nemaiîntîlnind plăcerea unei expresii noi, devine indiferent.

Trecînd de la un gen la altul, întîmpinăm însă adesea dificultăți pînă să căpătăm aprobarea publicului. În teatru, orice curent — favorabil sau defavorabil — e mai puternic, căci nu este rezultatul unei reacții individuale, ci rezultatul sensibilității masei generale a publicului. Rîsul și plînsul sînt contagioase, ca și simpatia și antipatia ; nici unul dintre spectatori nu judecă cu propria-i rațiune, nu simte în mod izolat, ci după termometrul de entuziasm sau indiferență al sălii.

Să ne închipuim acum o sală întreagă deprinsă să vadă un actor jucînd în roluri de dramă. Ac-

torul joacă astă-seară pentru prima oară un rol de comedie. Întreaga lui atitudine este schimbată ; vorba e mai ușoară, sunetul vocii mai vesel, mișcările mai repezi, mai scurte, mai numeroase etc. Publicul va fi un moment surprins, dezorientat, nesigur asupra părerii sale; dacă actorul, simțind această uimire în public, stă un moment la îndoială și șovăie în interpretarea lui, va fi compromis. Dimpotrivă, *convingerea* cu care va juca dînsul va influența pe spectator. După primul moment de nedumerire, curiozitatea va fi stîrnită și mai puternic, iar dacă actorul e în adevăr bun în comedie, publicul va fi cucerit.

Același lucru se întîmplă trecînd de la genul de cochetă la primul-rol sau la amoreză. Totul depinde de *sinceritatea jocului actorului.* Prin urmare, există primejdia de a persista în interpretarea unui singur gen. După cum există pericol dacă schimbăm genul în mod brusc. Nu ne rămîne deci decît calea încercărilor treptate, a genurilor intermediare, și tranziția s-a făcut. Bogăția de genuri produce variația, mulțumirea publicului, iar actorului care a obținut succes îi aduce rîvnă în muncă. Țelul este atins. Pentru acesta trebuie studiu, exercițiu și înțelegerea justă a situațiunilor.

XXIV

Se zice că atît cît trăiește, omul mereu poate învăța ceva. Același lucru putem să-l spunem despre actor în meșteșugul său. Abia după nenumărați ani de carieră, își poate da seama un actor cît de complexă e arta lui. Ca începătoare, aveam mai puține emoții decît am acum ; în seara debutului meu n-am avut nici una. De ce ? Pentru că, necunoscîndu-mi meseria, nu-mi dădeam seama de lipsurile de care puteam să mă fac responsabilă. Acum abia încep să pricep cîtă inteligență trebuie și ce nesecat este tezaurul de cunoștințe

necesare artei actoricești ; cîtă subtilitate, cîtă intensitate în retrăirea sentimentelor. Acum îmi dau seama de ce unii actori sînt mari și ce anume le-a adus celebritatea. Ei înțeleg pe deplin, își pot însuși sentimentele din rol și pot să redea ceea ce înțeleg și simt. Nu-mi mai aduc aminte unde am citit că omul în natură este mai puțin măreț, decît omul creat de poet și același om e mai puțin măreț, la rîndul său, decît omul creat de actor. Dacă cercetăm această afirmațiune, ne dăm seama că poetul idealizează eroul său în vederea scopului ce-l urmărește. Procedează prin eliminarea nuanțelor mai puțin interesante în firea eroului său, izolînd și dînd astfel tărie celor ce pot conlucra la desăvîrșirea întrupării visate. Prin urmare e mai măreț omul poetului, al autorului, fie în bine sau în rău, decît omul în natură. La rîndul lui, actorul ia textul scris și îi insuflă viață. Uneori fără să vrea, altă dată cu consimțămîntul autorului, el colaborează cu acesta, îi împrumută accentele calde pe care le posedă, gestul perfecționat, atitudinea sublimă etc. Actorul adaugă prin urmare prinosul său de muncă, de inteligență și iată de ce putem zice că omul creat de autor poate deveni mai măreț prin colaborarea actorului. Bineînțeles că vorbesc aci de actorii mari, celebri. O operă care a fost întruchipată pe scenă de un mare maestru împrumută elanurile acelui creator de artă, iar aceste elanuri o transportă mai sus, mai departe de sferele pămîntești, provocînd admirația noastră. Dovada: un Mounet-Sully interpretînd pe Oedip. Dacă, dimpotrivă, interpretarea este insuficientă, nepricepută, lipsită de intensitatea dorită, același rol pierde din farmecul său. E deci foarte adevărat că actorul colaborează cu autorul și că arta lui își are însemnătatea sa în insuccesul unei piese. De gradul de perfecționare a meșteșugului și de vlaga actorului depinde adesea reușita. Să ne silim să ne perfecționăm. Să luăm exemplu de la maeștri.

Dar din contemplarea maeștrilor se naște adesea dorința de a-i *imita*. Lucru foarte periculos : o copie va fi întotdeauna mai slabă decît originalul.

Este o aparentă contradicție să spui unui actor să nu imite, să se ferească de imitație. Pînă acum am spus mereu că arta actoricească este o copie a naturii ; cînd vedem, în viața de toate zilele, pe cineva imitînd gesturile, vorba, umbletul unui cunoscut, spunem numaidecît : ce mai actor ! — și rîdem de imitația lui, ne place.

De ce este supărătoare imitația unui actor de către un altul, adică *ce ne jignește* cînd un actor în jocul său caută să imite jocul altuia ?

Mai întîi încercăm un vag sentiment de nemulțumire deoarece actorul care imită dovedește lipsă de personalitate proprie, de inițiativă. Aceasta este o nuanță imperceptibilă, intuitivă, de care nu ne dăm seama. Apoi, să ne întrebăm : ce vrea să imite începătorul de la maestrul său ? Felul de a vorbi, de a pronunța, de a gesticula etc., pe scurt manifestările exterioare, mecanice, dar nicidecum felul de a simți, căci acesta nu se poate imita. Prin urmare, elevul e preocupat de partea pur mecanică a interpretării, de tot ce este artificiu și devine artificial. Aceasta este *marea primejdie a imitației : artificialitatea.*

Am văzut că gesturile înseamnă exteriorizarea unor stări sufletești, că au menirea să justifice, să explice ceea ce se petrece în noi. Cum am putea să punem în concordanță gesturile altora cu stările noastre sufletești?

Fiecare om simte aceleași situațiuni cu intensitate diferită ; o dată ce imităm manifestările exterioare ale altuia nu vom putea niciodată să le adaptăm în mod perfect sensibilității noastre : va fi ceva suprapus, nepotrivit, fals, artificial.

Fără îndoială, actorul imită, imitația este însăși arta lui ; însă imită interpretînd, comentînd, modificînd, apropiind de firea sa modelul pe care-l imită. Îl transformă, îl transpune după firea sa și nevoile scenei. La rîndul său, el însuși se mlădie

cu totalitatea însușirilor sale după modelul de imitat. Această mlădiere, aceste transformări reciproce sînt așa de complet făcute, atît de infinitesimal realizate și aduse la lumina iluzorie și convențională a rampei, încît imitația astfel făcută pare realitatea însăși, iar nu o copie slabă și servilă.

Acest din urmă fel de imitație este rodul asistării la cursul de declamație al Conservatorului și mai cu seamă al urmăririi spectacolelor în care se produc actorii cei mari. Imitația, în acest sens, nu mai e dăunătoare, ci folositoare. Iată de ce, voi încheia acest mic capitol cu cuvintele : totul depinde de stăruință, de muncă, de darul de a pricepe cele ce facem.

XXV

Concluziile capitolului precedent vor fi și concluzia acestor cîteva pagini scrise din fuga condeiului.

Știu că se vor găsi destui care să zeflemisească acest fel de a privi dezvoltarea talentului și că voi fi acuzată de pedantism, de prețiozitate ; sau se va spune din nou că atîta analiză și teorie înăbușă talentul, al cărui avînt ar fi încătușat de atîtea reflexiuni și considerațiuni, și că geniul nu e compatibil decît cu dezordinea.

Și totuși, rezumînd cele gîndite, constat că nu am expus teorii, reguli, legi. Nu acesta mi-a fost scopul. Am făcut mai mult un fel de autocercetare a felului meu de a juca, pe de o parte ; iar pe de alta, mi-am amintit de cugetările ce s-au născut în mine cînd am văzut pe alții jucînd, și am așternut pe hîrtie reflecțiile care mi le-au sugerat.

Prin amintire am extras din practică observațiuni și îndrumări dobîndite din experiențe făcute la întîmplare, uneori în mod inconștient poate, alteori cu scopul de a obține un anumit efect.

Am căutat mai mult să-mi dau seama eu însămi, pentru ce, de pildă, nu trebuie să imităm ; iar explicația pe care am găsit-o, am scris-o, ca să poată folosi și altora. Și așa mai departe.

E nevoie oare să adaug că nimeni nu e silit să adopte cele ce am spus și că n-am de loc pretenția unor afirmații dogmatice?

Ceea ce mă mîngîie puțin și mă face să sper că cele scrise de mine nu sînt greșite și lipsite de folos, este rezultatul obținut chiar asupra mea, de cînd am întreprins această mică lucrare. Pînă acum cîtva timp jucam, punînd inconștient în practică multe cugetări și multe afirmațiuni pe care le-am extras în urmă prin analiză din reflexiunile retrospective făcute asupra felului meu de a juca, sau din jocul partenerilor. Pe măsură, însă, ce am descoperit roadele acestei analize, le-am aplicat în mod *conștient*, de astă dată în jocul meu, și am și constatat cu mulțumire un spor de succese.

După cum mi-au folosit mie, nădăjduiesc să folosească și altora. Scopul meu a fost să atrag atenția cititorilor asupra totalității cerințelor scenice. să le arăt pe scurt, rezumativ, că nu putem să devenim actori buni dacă nu ne îngrijim de tot ceea ce contribuie la perfecționarea artei actoricești și să le arăt care anume sînt punctele principale ce alcătuiesc o interpretare ideală.

N-am insistat asupra acelor mijloace prea cunoscute și pe care, după cum am mai spus-o, le găsim în cărți speciale. Era în zadar, căci de necesitatea aplicării regulilor dicțiunii nu se mai îndoiește nimeni, iar, pe de altă parte, există lucrări minunate în această privință, care făceau de prisos orice altă expunere în aceeași materie.

Cu cele ce am scris, nu am pretenția că am descoperit America. De altfel, descoperirea Americii nu dovedește altceva decît stăruință, pricepere, calcul, cugetare. Chiar înainte de a fi descoperită, America era totuși, de fapt, existentă : așa stau lucrurile cu toate descoperirile omenești. Legile naturii sînt neschimbate din veci, iar spiritul spe-

culativ există și el dintotdeauna în creierul omenesc. Cînd acest spirit speculativ e cultivat, el capătă intensitate și, căpătînd intensitate, extrage din natură legile ei externe, iar noi zicem că oamenii au descoperit ceva nou. Această credință nu e justă ; posibilitatea a existat totdeauna în natură, omul n-a știut s-o zărească, pentru că nu a fost pregătit pentru așa ceva.

Dacă cugetarea devine mai acută, mai clară, mai puternică, prin exercițiu, prin stăruire asupra aceluiași subiect, umbrele care se interpuneau între ochiul minții noastre, de o parte, și legătura dintre cauză și efect, pe de alta — acele umbre dispar ; ele sînt înlocuite cu lumina studiilor îndelungate. Înainte nu pricepeam pentru că nu eram capabili să pricepem, nu eram pregătiți. Nimic însă nu se creează din nou, ci se capătă numai posibilitatea de a afla lucruri și legi existente.

Mutatis mutandis * putem zice același lucru despre vederile pe care le-am expus aci, în treacăt. Eu nu creez reguli, principii noi. Aceste îndrumări — și altele încă pe care poate că le-am pierdut din vedere — constituie arta dramatică, în mod latent și de fapt.

Prin exercițiu, prin joc îndelungat, ajungem să punem în practică aceste principii, mînați de înseși necesitățile scenice. Ne trebuie însă timp ca să le dibuim, ca ele să încolțească în noi la nevoie ; și își capătă amploare și siguranță abia după o practică îndelungată.

Menirea scrierii mele este aceea de a arăta începătorilor cum să se dezbare mai curînd de apucături greșite și cum să calce mai lesne pe calea adevărului, a succesului.

Totuși, înainte de a încheia definitiv, simt nevoia să spun încă o dată că *analiza rolului, cercetarea diferitelor părți ale compunerii, prepararea efectelor, menajarea pauzelor, alcătuirea tranzițiilor, cerințele punerii în scenă*, pe scurt, tot ce

* Schimbînd ceea ce e de schimbat. (în lat. — *n.r.*).

constituie studiul pregătitor al rolului trebuie să dispară de pe scenă în momentul cînd jucăm.

O comparație foarte simplă ne va lămuri pe deplin. Unele actrițe, jucînd pe scenă în rochie cu trenă, sînt atît de preocupate de toaleta lor, atît de puțin obișnuite să evolueze tîrînd după dînsele faldul rochiei, încît în fiecare clipă se împiedică în trenă sau o aruncă în dreapta ori în stînga cu o lovitură de picior. E foarte dizgrațios și foarte penibil pentru public, care are impresia că actrița nu știe să poarte o asemenea haină.

Același lucru e și cu un rol : să nu lăsăm pe spectator să întrezărească că rolul nu este haina noastră proprie, că nu știm să-l purtăm, să-l trăim ca pe propria noastră personalitate ; să nu ne oprim deci pentru a pregăti efectele și să nu dovedim stîngăcie și sforțare.

Să nu mi se impute că am insistat prea des asupra nevoii de a studia amănunțit rolul, și nici că am revenit prea des asupra necesității de a contopi și unifica diferitele părți ale analizei rolului. În acest sens, am constatat prea des rezultatul dăunător al compunerii, ca să nu atrag atenția actorului tînăr asupra unei stări de lucruri deosebit de primejdioase. Și tocmai fiindcă am stăruit mult pentru studiu, n-aș vrea să contribui la defectul manierismului și al prețiozității.

Fără îndoială, sinceritatea și avîntul sînt menite a da rolului ultima strălucire prin care un actor își desăvîrșește creația ; așa cum pictorul și sculptorul dau și ei un ultim lustru operei lor înainte de a o înfățișa publicului.

Post scriptum

Mulți ani după publicarea lucrării *Actorul și arta dramatică*, cerîndu-mi-se, o dată, să iau cuvîntul în fața tuturor elevilor Conservatorului (nu mai îmi amintesc cu ce prilej) am ținut ca, pe lîngă încurajările și urările de rigoare în asemenea împrejurări, să le împărtășesc unele observații izvorîte din experiența mea — observații care privesc aspecte mai importante ale artei noastre.

Reproduc mai în jos — ca o completare a celor ce preced — un fragment din această alocuțiune improvizată, considerînd că cele formulate atunci ar putea prezenta vreun interes și pentru elevii de astăzi ai institutelor de teatru... ca și pentru oamenii de teatru în general.

„...Rostirea pe scenă constituie unul din aspectele de bază ale artei actorului, ea fiind — în teatru, ca și în viață — principalul mijloc de exprimare a gîndului și simțămîntului. De aceea consider că învățămîntul aspirantului actor trebuie să acorde tehnicii vorbirii întreaga atenție ce i se cuvine, deoarece mulți sînt încă cei ce confundă a rosti cu a morfoli — și a clama sau proclama cu a declama.

Cuvîntul trebuie să fie bine pronunțat prin mișcarea artistică a buzelor și nu strigat; în privința aceasta avem o minunată lecție în *Burghezul gentilom*, de Molière, cînd profesorul de dicțiune îi arată domnului Jourdain care trebuie să fie respectiv conturul pe care să-l ia buzele pentru fiecare vocală, demonstrîndu-i că în acest fel sunetul vocalelor a, e, i, o, u, este mult mai clar, mai inteligibil. Molière, fiind el însuși actor, dă astfel o lecție practică, de mare adevăr, prin gura personajelor piesei.

Cuvîntul trebuie articulat înlăuntrul cuprinsului său ; adică jocul diferitelor silabe care-l compun să aibă elasticitatea necesară ca să alunece între ele armonios și totuși strîns, așa încît nici o părticică a sunetului care alcătuiește cuvîntul vorbit să nu scape auzului și nici să nu-l impresioneze prea mult, printr-o stăruință izbitoare și deci supărătoare. Sonoritatea glasului, timbrarea sunetului trebuiesc căpătate prin exercițiile de respirație fără de care vocea rămîne surdă, sau ascuțită, sau aspră — fără mlădiere. Elevul mai trebuie să învețe mimica, adică să știe să exprime prin privire, prin jocul mușchilor feței, al frunții, al sprîncenelor, al buzelor, întreaga gamă de interpretări mute, care însoțește sau uneori precede, sau altă dată înlocuiește cuvîntul rostit ; fie că actorul deține rolul personajului activ, fie că joacă pe acel care ascultă.

Mai trebuie să învețe să-și conducă gestul, mișcările corpului, să știe să armonizeze mersul, ținuta, desfășurarea brațelor, înclinările, flexiunile, toată atitudinea, într-un tot care să concorde riguros cu adevărul momentului.

Ar părea la prima vedere un paradox să afirm că elevul trebuie să învețe să umble, sau să vorbească, sau să stea jos.

Dar scena are cerințele ei, foarte primejdioase uneori.

Francezul îi mai spune *plateau*. *Être sur le plateau*, a fi pe scenă, ca pe o tavă, înaintea specta-

torului. Toate amănuntele activității actorului de pe *plateau* sar în ochii spectatorului ; ceea ce trece neobservat în viață sau e fără importanță, se amplifică prin această prezentare, într-un cadru special, cu o lumină intensificată de reflectoare. Atunci cusururile capătă relief și devin supărătoare. Vorbesc de defecte înnăscute sau căpătate în viață prin obișnuința provenită din neatenție sau lenevie — și care arareori se pot îndrepta de tot. Cu stăruință și pricepere se pot însă ameliora și, în cazuri excepționale numai, înlătura complet.

Sînt deci infinite amănuntele de ordin tehnic asupra cărora elevul va trebui să stăruie. Este bineînțeles exclus să poată dobîndi, în școală, perfecțiunea artistică necesară. Nimeni nu devine un actor desăvîrșit numai după trei ani de audiere și de exerciții. Ar fi prea ușoară îndeletnicirea noastră dacă într-un timp atît de scurt elevul s-ar transforma în maestru. În nici o ramură de studii, terminarea cursurilor nu implică și desăvîrșirea din punct de vedere al aplicării practice imediate a învățămîntului dobîndit. Această imposibilitate este cu atît mai vădită în ceea ce privește aplicarea principiilor artei actoricești, care fac obiectul școlii noastre.

După terminarea cursurilor, sau chiar în răstimpul lor, elevul ar trebui să urmeze deci aplicarea practică asupra rolurilor învățate, fie într-un studiu atașat școlii, fie de-a dreptul în vreun teatru.

O altă observație pe care doresc s-o formulez este în legătură cu ceea ce s-ar putea numi partea oratorică a valorii rostirii și a importanței folosirii cuvîntului.

Toți scriitorii, toți oratorii, toți actorii, toți acei care se folosesc de cuvînt pentru a-și așterne cugetările în scris sau a le răspîndi verbal, toți recunosc forța netăgăduită a cuvîntului.

Am arătat, în altă parte, cum atunci cînd scrim, urmărind o cugetare pe cale de a se cristaliza,

lipsa cuvîntului care să o poată exprima devine chinuitoare, face să oscileze cărarea pe care se îndrumase gîndirea ; inspirația stopează, șirul este întrerupt... Același lucru se întîmplă și cînd rostești un discurs improvizat, cînd ai de expus o teorie, de susținut o cauză pentru care nu ai pregătit mai dinainte forma în care să fie debitate.

Cînd reciți, e drept, nu mai cauți cuvîntul. El a fost ales mai dinainte și încredințat memoriei. Însă trebuie să-l îndrăgești, ca să-l faci să redea tot sensul cuprins în el ; trebuie să știi cum să-l valorifici mai bine ; cum să-i dai coloritul, vigoarea și ritmul de care are nevoie, așa încît prin el să poți exterioriza sentimentele cărora corespunde.

Dar ce este cuvîntul ?

Cîteva vocale (puncte sonore) îmbinate prin cîteva consoane (litere lipsite de rezonanță clară proprie).

Pe hîrtie, un mic spațiu înnegrit de tipar, condei sau mașina de scris. În auz : un sunet fugitiv, a cărui durată de cele mai multe ori e atît de mică, încît e cu neputință de măsurat în timp : de pildă, da, nu etc.

Acesta este cuvîntul, atît de mic în sine, atît de mare prin rolul pe care îl îndeplinește, încît titulatura de „maiestate“ mi se pare nimerită.

De unde îi vine această putere, această magie ?

De la faptul că el este haina gîndirii : o îmbracă, o conturează în forme precise. Cuvîntul dă transparență și relief gîndului. Cuvîntul este pocalul străveziu sau cupa de metal prețios în care cugetul își revarsă nectarul îmbătător sau otrava ucigătoare. Cuvîntul este facla luminoasă care, pătrunzînd în ascunzișurile obscure ale minții necultivate pînă atunci, face să licărească încetul cu încetul lumina, pînă și în tainițele cele mai întunecate ale creierului, lăsat în paragina neștiinței.

El este gemma nestemată în care cugetarea se cristalizează pentru a arunca apoi prin mii de fa-

țete, de o strălucire diamantină, scînteile științei, ale culturii, deci ale civilizației.

La fel cu valurile neodihnite ale oceanului, cu nisipul mărilor fără fund, cu neastîmpărul vîntului ce murmură sau urlă, după cum e zefir sau uragan, cuvîntul străbate pămîntul în lung și larg, se afundă în profunzimile cele mai obscure, purtînd cu sine — prin prelungirea ecourilor și infinita multiplicare a nuanțelor sale — expresiunea luptelor, a părerilor, a credințelor și a pasiunilor omenești.

Popoarele tinere, ca și copiii în vîrstă fragedă și oamenii inculți, au un vocabular restrîns ; oglindă a mentalității lor, a gradului lor de dezvoltare și de cultură. O viață mai intensă, mai matură, mai rafinată, este însoțită de un vocabular mai bogat, mai variat, mai subtil; numărul cuvintelor se înmulțește o dată cu propășirea unui neam, cu nevoile lui multiple, cu descoperirile de ordin tehnic și științific, cu cerințele unui trai mai ales.

Cuvintele întrebuințate de generațiile în formație se transmit mai departe, din filiațiune în filiațiune. Unele rezistă vremurilor și rămîn *tale quale ;* altele se preschimbă și ca formă exterioară și ca înțeles intrinsec, urmînd evoluția ideii corespunzătoare, altele rămîn numai ca niște icoane vii, imagini ale unor întruchipări și obiceiuri de mult dispărute.

Încredințat tiparului, cuvîntul păstrează pentru cărturarii viitorului descoperirile științifice, operele literare, întreaga activitate socială a generațiilor ce s-au stins, prelungind astfel firul vital al omenirii, pe cărări neîntrerupte. Aruncat în spațiu, cuvîntul se adresează maselor, însuflețindu-le prin magia sa și stabilind curente de entuziasm sau de revoltă prin convingerea care se degajează din înțelesul său. Este știut că lacedemonienii au pus în fruntea armatelor, trimise la luptă ucigătoare, pe poetul Tyrteu care, înflăcărîndu-le prin cîntarea poemelor sale, le-a făcut să cîștige victoria.

Gringoire, eroul piesei cu același titlu a lui Théodore de Banville, ilustrează cu căldură dovada puterii de convingere a cuvîntului ; el arată fecioarei Loysa, în ce fel cîntecul — în care se amestecă durerile poporului iobăgit — o dată scăpat din inima poetului — zboară din gură în gură, pătrunde în castele, în palate, izbucnește în mijlocul ospățului zgomotos și spune stăpînitorilor pămîntului :

Stăpîni ce și voi fi-veți o dată judecați,
Gîndiți-vă la cel ce nimic pe lume n-are...

Iar copila neștiutoare, pînă atunci, de vraja cuvîntului, izbucnește în lacrimi de admirație pentru poet, și de durere pentru prigoniții soartei.

E nemărginit de impunătoare și de stranie puterea pe care o are *maiestatea-sa cuvîntul.* Trebuie să învățăm, deci, cum să-l mînuim și să-l întrebuințăm ; căci după folosire poate să fie : izvor de binefaceri, flamura păcii și a civilizației sau torță incendiară și sabie cu tăișul ascuțit și ucigător.

Trebuie să mai evităm monotonia debitului, care trădează memorizarea mecanică și reduce la simplă recitare plicticoasă ceea ce ar trebui să fie acțiune, viață.

Cît despre vers, el are legile lui speciale, fiindcă este un fel special de exprimare, dar la bază adevărul este același ; rostirea lui se sprijină tot pe izvorul din care țîșnește ; trebuie — poate și mai mult decît în proză — să dăm impresia inspirației creatoare a ritmului, cadența, cezura, accentuarea într-un anumit fel a rimei, legătura legănată a versurilor între ele, prelungind sfîrșitul versului spre a-l lega cu începutul celui următor, avîntul, lirismul, muzicalitatea sa — toate trebuiesc căutate în frămîntarea sufletească pe care o îmbracă acest fel de exprimare a gîndurilor și a sentimentelor poetului. Poezia trebuie spusă în mod poetic — adevărul lui La Palisse. Trunchierea versului prin oprire la sfîrșitul fiecărui stih

întrerupe elanul care îl animă. Poetul scrie sub puterea creatoare a inspirației ; focul sacru, care-l însuflețește pe el, trebuie să fluture pe buzele actorului.

În vers ca și în proză, actorul — deci elevul de Conservator — trebuie să învețe să facă apel la propria lui sensibilitate și imaginație.

Și asta mă aduce să menționez alte cerințe ale învățămîntului de teatru : deprinderea de a se sugestiona, de a scoate din sufletul său sinceritatea profundă, adevăr, vibrarea întregii ființe, atît din punct de vedere fizic cît și psihic. Se spune în termeni teatrali : are sau nu are temperament ; trece sau nu rampa. Asta înseamnă darul de a-ți însuși senzațiile și imaginile exterioare și de a le transmite peste rampă, către public.

Sensibilitatea înțeleasă din acest punct de vedere este incontestabil un dar. Și tot așa de sigur este iarăși că această prețioasă însușire se poate perfecționa, atunci cînd ești conștient de ea și de ceea ce se poate face pentru dezvoltarea ei.

Exercițiile repetate în școală și în teatru ajută la această progresare a talentului înnăscut. Ele izbutesc să-l scoată în evidență la cei ce uneori din timiditate se inhibează, neîndrăznind să-i dea liber curs, de teama ridicolului și a neizbutirii. Mi se întîmplă adesea, ca profesoară, să constat acea șovăială în exteriorizarea sensibilității și trebuie multă luptă pentru a o înfrînge.

Pe lîngă inteligență, cultură și sensibilitate, se mai cere, în general, ca și fizicul să fie plăcut. Sînt însă și roluri care nu numai că îngăduie, dar cer și defectuozități fizice. Acestea se pot căpăta prin grimă, ținută, îmbrăcăminte etc. Un om frumos poate să se transforme într-unul urît. Dar un fizic respingător nu va putea să capete o înfățișare de eleganță și frumusețe. Actorul cu fizicul ingrat va trebui să se resemneze, limitîndu-și cîmpul de activitate. Elevul de Conservator mai trebuie să învețe să poarte haina, fie modernă : fracul, smochingul, sacoul chiar, fie costumul de erou, de răz-

boinic, de spadasin sau de mare senior; el trebuie să știe să mînuiască spada la nevoie, fiindcă, într-un duel pe scenă, nimic nu apare mai grotesc decît stîngăcia a doi combatanți, care ar trebui să fie focoși și a căror neîndemînare și timiditate stîrnește hohote de rîs.

Actorul *in spe* trebuie să știe să danseze, fiindcă de multe ori sînt roluri care reclamă dansul în fața publicului. Actorul trebuie să știe să rîdă și să plîngă.

De cîte ori n-am avut de luptat cu elevi care nu pot să rîdă. Or, rîsul este o atribuție omenească. Animalele nu rîd ; orice om însă poate rîde. Uneori elevilor stăpîniți de timiditate li se pare greu să rîdă sau să plîngă la comandă. Dar înveți să rîzi, cum înveți să cînți. Cît despre plîns, revin la cele ce am spus mai sus despre emotivitate, puterea de sugestie, darul de transmisiune etc.

În sfîrșit, menționez că actorul trebuie să aibă cunoștințe literare serioase și să-și dea seama de importanța psihologiei.

Atîtea imperative ar descuraja firește pe orice aspirant al învățămîntului de teatru, dacă le-ar lua cineva *à la lettre*.

Acestea sînt, desigur, deziderate, pe care actorul nu le împlinește la perfecțiune decît după mulți ani de carieră, de experiență. Fiindcă progresul în toate direcțiile menționate mai sus trebuie să fie concomitent ; calea spre desăvîrșire este rezultanta tuturor acestor plăsmuiri ale firii și ale cerințelor artistice, întemeiate pe studiu și experiență. Un singur defect mai pronunțat izbește, atrage atenția asupra lui și aruncă în întuneric alte calități reale. Un actor, inteligent, frumos, grațios, sensibil, dacă are o voce dezagreabilă sau insuficientă nu poate să-și valorifice celelalte calități; neputînd să se facă ascultat și auzit nu va reuși să comunice cu publicul; la fel pentru orice altă lipsă a calităților menționate mai sus și care, printr-o muncă stăruitoare, poate fi de multe ori remediată.

Iată de ce elevul care vrea să se consacre teatrului trebuie să fie foarte modest și totuși să aibă încredere în sine.

Prin modestie înțeleg să-ți înfrîngi propria ta vanitate și să admiți să-ți vezi puse în discuție calitățile și slăbiciunile ; să nu ți se pară ridicol să înveți — cum am spus — să umbli, să vorbești, să o iei mereu *d'a capo* cu controlarea celor mai simple și elementare manifestațiuni de exteriorizare.

Elevul trebuie să se deprindă să despartă complet propria-i personalitate de personajul pe care îl interpretează ; la început i se pare că el este acela care face declarația de dragoste și de aci stîngăcia lui; teama de a fi caraghios în exprimarea cutărui sau cutărui moment îl paralizează. Tactul profesorului va înlătura jena și teama de a fi luat în rîs; progresul va fi atunci mai repede. Dar cum am spus, se cere și abnegație și modestie și curaj.

Și numai acela care — conștient de puterea sa de muncă și de dragostea pentru această chemare misterios infiltrată în sufletul său — numai acela, zic, care este purtat de încrederea că poate trece peste greutățile inerente tuturor începuturilor, numai acela poate să năzuiască la izbîndă. În școala Conservatorului, ca în orice școală, ca și în școala vieții, mulți chemați, puțini aleși. Cu toate aceste dificultăți, învățămîntul actoricesc rămîne un învățămînt dintre cele mai atractive. Este învățămîntul care ne ajută să înțelegem arta noastră și să ne apropiem de ea.

Adesea sînt întrebată ce înțeleg prin arta noastră. Încerc să răspund. Prin arta noastră înțeleg arta de a suferi și a se bucura, de a plînge și a rîde, de a se înveseli și întrista, de a se iluziona pe sine și pe alții, arta de a se identifica cu atîtea și atîtea personaje felurite ale comediei umane. Arta de a reda tot, tot ce transmite ecoul întîmplărilor vremelnice, arta de a interpreta analiza tuturor pasiunilor omenești, care dezlănțuiesc con-

flicte zguduitoare sau ilariante, desfătînd pe unii și instruind pe alții. Arta de a înfățișa toate visele, toate năzuințele, de a face să vibreze toate coardele sensibilității — bucuria, dragostea, nădejdea, ura, răzbunarea. Arta de a înfățișa eroismul și lașitatea, egoismul și altruismul, lăcomia și generozitatea, avariția și prodigalitatea, tot ce se cuprinde în firea omenească ; toată complexitatea și varietatea de senzații, gîndiri și sentimente, din a căror plămădire e alcătuită umanitatea. Arta de a întruchipa OMUL, veșnic schimbător, evoluînd din copilărie, tinerețe, pînă la adînci bătrînețe în mii și mii de ipostaze, după împrejurările în care se naște, trăiește și moare.

Față de asemenea cerințe, s-ar părea, la prima vedere, că arta aceasta întrece — repet — orice posibilitate omenească de atingere a perfecțiunii. Nu se poate concepe atîta variațiune, forță, suplețe, comprehensiune și avîntare, adunate la un loc, pentru realizarea unui atare ideal. Cum poate actorul să exprime atîtea nuanțe? Cum le poate cunoaște pe toate? Cîte daruri trebuie să stăpînească el ca să trăiască nesfîrșitul șir de amănunțite senzații și gîndiri, pe care le-am citat mai sus. Explicația vine de la sine, atunci cînd cugetăm că arta noastră este esențialmente bazată pe însăși firea omenească, cuprinzătoare a tuturor însușirilor, inegal latente în fiecare dintre noi, dar totuși susceptibile de dezvoltare și manifestare după circumstanțe.

Cum vom aminti pe de altă parte că imitațiunea face și ea parte intrinsecă din înclinările firii, ne va rămîne de stabilit diferențierea între instinctul de a imita și arta noastră, care este o treaptă mai înaltă, științifică, a acestei înclinări. Tot ce face copilul este instinctiv imitațiune. Primele sale gesturi, primele sale vorbe și mișcări îi devin familiare, încetul cu încetul, prin repetirea lor de către cei care-l înconjoară. Întipărite în subconștientul său, el le învață ușor rostul și scopul, prin exemplificările din jurul său. După ce a în-

vățat să se servească de ele în mod practic, le întrebuințează și pentru a se juca: imită persoanele mari cu care a venit în contact; se joacă de-a generalul, de-a mama, de-a doctorul sau musafirul etc. Instinctul său l-a făcut să prindă trăsăturile izbitoare ale personajelor pe care le vede mai des.

Mai tîrziu, omul se adaptează. Se preface, cu sau fără voie, își mlădie firea, glasul, apucăturile și înfățișarea, fie chiar și în mod vremelnic. Cei ce nu se vor putea adapta situațiunii lor, în preschimbările și fluctuațiunile sociale, vor suferi de această lipsă de mlădiere.

Sînt anumite purtări care diferă de la inferior la superior, de la egal la egal, sînt atitudini deosebite care pot să cucerească, să convingă și să înduioșeze. Puțini sînt oamenii care nu au fost siliți să adopte în viața lor păreri și feluri de a fi, care să nu le stea tocmai în fire, deci care să nu fi *jucat* cîndva o scenă, un rol. Din toate aceste daruri firești, din tot ce ne oferă natura, arta noastră — procedînd ca toate artele în general — extrage tot ce este esențial, caracteristic, tot ce zace diluat, răspîndit în mii de exemplare, fragmentate și disociate în complexe înrudite, deși străine în aparență. Aspirîndu-le de pretutindeni, artistul le contopește într-un tot, călind în focul inspirației și al puterii de concepție un extract superior, cuprinzător al tuturor acestor exemplificări fragmentare, mai palide, mai slabe.

Imitațiunea astfel înțeleasă devine artă. Prin studiu, analiză, putere de pătrundere și de construcție, prin sinteză și observațiune, prin forța convingerii și aceea de a radia credința, evidențiind-o la perfecțiune, instinctul natural s-a transformat în artă conștientă, savantă și subtilă. O astfel de imitațiune va fi desăvîrșită, va fi artistică, numai cînd opera definitivă a cizelării nu se va resimți de travaliul amănunțit, de stăruința studioasă, depusă pentru înfăptuire.

Și nici atunci nu va fi total desăvîrșită : urmărită prin toate mijloacele de realizare, îndelung

cercetate, mînuite cu îngrijire și stabilite după multă trudă prin cugetare și analiză, reușita artistică nu va fi deplină decît atunci cînd rolul interpretat nu va păstra nimic din subiectivitatea artistului, deoarece personalitatea actorului luptă instinctiv ca să străbată prin concepția artistică.

Scopul artistic poate să fie, deci, socotit atins, numai atunci cînd peste înclinările firești va predomina o realizare unitară, o perfectă coeziune a tuturor trăsăturilor, a celor mai marcante ca și a celor, în aparență, de mai mică însemnătate.

Dacă imitațiunea stă la baza artei noastre nu trebuie însă să uităm că ea este în strînsă legătură cu memoria și cu imaginația.

În goana vieții întîlnim, personal, tot felul de oameni de toate categoriile sociale. Memoria înregistrează, cugetarea construiește, prin asemuire, prin deducție — după cultura și sensibilitatea fiecăruia. Imaginația adună trăsăturile, stabilește împrejurările, întruchipează figuri, creează tipuri — mai mult sau mai puțin veridice.

Peste ele arta noastră trebuie să-și desfășoare harul; să le slujească pe toate pentru a se folosi de ele la nevoie.

Sunet, culoare, proporție, calcul, măsură, forță, distanță etc., toate îmbinările, toate ciocnirile, toate melodiile și scrîșnirile, toată ponderația și toată nebunia, toate, absolut toate sînt într-o interdependență din care nimic nu poate să rămînă izolat, de sine stătător, deci nimic nu poate să rămînă ignorat, în cîmpul de activitate al artei noastre.

De unde vine deci că această artă atît de complexă și atît de greu de stăpînit nu este întotdeauna prețuită la adevărata ei valoare?

Poate că pentru faptul că ea se manifestă exclusiv în văzul și auzul tuturor; deși exercitînd o mare putere de atracțiune momentană, are o aparență de superficialitate, datorită mijloacelor prin care se adresează publicului.

Pentru a emoționa și interesa, teatrul își desfășoară activitatea la lumina rampei; iar glasul trebuie amplificat ca să pătrundă în auzul tuturor spectatorilor, adunați într-o sală cu proporții mai mari decît acele ale unei camere obișnuite.

Reculegerea, misterul îi sînt interzise. Mai mult, emoțiile personale se contopesc în acele ale publicului, care, vibrînd la unison, fiecare influențează pe celălalt, fluxuri și refluxuri de entuziasm sau de nemulțumire ondulează prin toată sala. Succesul sau insuccesul unei reprezentații este rezultanta aprecierilor de ansamblu, a tuturor acelor adunați la un loc în aceeași seară.

Lipsită de farmecul deosebit pe care poți să-l guști prin propriile aprecieri față de un tablou, de o carte bine scrisă, în reculegerea tainică a izolării și cu satisfacția de a nu fi influențat decît de judecata și sensibilitatea proprie, arta noastră pierde din tainica măiestrie a celorlalte arte, care nu-și dau în vileag secretele manifestațiunilor lor.

Arta noastră păstrează în felul acesta — pentru cei mai mulți — o aparență de lucru făcut în grabă, terminat într-un interval de-abia de două-trei ceasuri, adică timpul necesar unui spectacol. Cine se întreabă cîtă știință, cîtă stăruință, grijă și muncă, cîtă preocupare artistică și inteligență, cîtă sensibilitate a cheltuit actorul ca să-și construiască rolul și să-l armonizeze în ansamblul piesei.

Cît de amănunțită a fost pregătirea artistului și totuși cît de fugitivă rămîne impresia spectatorului... Arta noastră nu numai că nu este apreciată just întotdeauna, dar nu i se acordă, nici pe departe, considerațiunea pe care o merită, fiindcă aproape nimeni nu bănuiește amploarea străduințelor și a calităților pe care le pretinde un spectacol izbutit. *

* Firește, însemnările acestea se referă la epoca în care au fost scrise paginile intitulate *Actorul și arta dramatică*. Trebuie să subliniez, încă o dată, aci, considerația deosebită de care se bucură astăzi, în țara noastră, constructoare a socialismului, arta în genere și făuritorii ei (*n. a.*).

Rămîne să adaug numai că, pentru a ajunge un bun actor, trebuie să te consacri, în mod exclusiv, acestei arte, uitînd de orice altă preocupare, de orice durere și bucurie, uitînd chiar de nevoia de a-ți menaja sănătatea. Trebuie să nu ții seama de înfrîngeri, decît pentru a le înlocui, prin eforturi victorioase, în izbînzi. Trebuie ca ambiția și munca să-ți fie sfinte călăuze; trebuie să lași totul deoparte — totul — atunci cînd scena te reclamă, într-un cuvînt, să fii robul ei voluntar și să o slăvești neprecupețit.

Prin demnitate și convingere, prin jertfe și succese, prin măreția năzuințelor și strălucirea reușitei să o preamărești, astfel încît toată lumea să afle că noi, cei care o exercităm, îi închinăm, fără preget, toată dragostea și toată viața noastră."

Militanta socială

Despre adeziunea mea la țelurile care însuflețesc astăzi întregul popor muncitor din țara noastră, am vorbit mai înainte, în treacăt. Este locul să revin, arătînd că dacă aderarea mea la noua ideologie nu s-a efectuat dintr-o dată și brusc, în schimb, trebuie s-o spun, ea nu mi-a supus cugetul la prea mare încercare.

Explicația este simplă: întreaga mea viață de muncă, de muncă pasionată, precum și revolta mea din tinerețe împotriva unui mediu familial care se opunea aspirațiunilor mele — mă făcea receptivă față de principiile sociale noi, față de etica nouă. Viața mea de muncă, de luptă continuă pentru biruirea greutăților nenumărate ce le întîmpinasem de-a lungul unei cariere îndelungate, firea mea independentă îmi plămădise un asemenea caracter și o asemenea mentalitate, încît acționam spontan pe linia respectului față de om. Numeroși au fost actorii, regizorii, pictorii scenografi, care au găsit la mine, de-a lungul anilor, îndrumare prietenească și sprijin serios pentru dezvoltarea talentelor lor.

Totuși, deși refractară față de lumea veche din care făceam parte — și receptivă față de noile

rînduieli sociale, eu eram în 1947 departe de a fi comunistă. Mai întîi pentru că nu cunoșteam nici pe comuniști, nici comunismul. Și apoi, pentru că de la moartea lui Tony, care venise să se adauge zbuciumului amar pe care-l trăisem o dată cu țara întreagă în anii războiului, eu trăiam retrasă, izolată sub zăbranicul tristeții și durerii.

Treptat, treptat însă — pe măsură ce zilele, săptămînile, lunile, își depănau firul lor neîntrerupt — începusem să deschid ochii, să aplec urechea la vuietul ce cuprinsese întreg pămîntul patriei. Treptat, treptat am fost cucerită de viața nouă. Și astfel am părăsit retragerea mea îndurerată.

Astăzi, eu nu mai sînt aceea care am fost odinioară. O dată cu toți ceilalți oameni ai muncii, m-am schimbat, m-am transformat, înfrîngînd în mine multe dintre judecățile și prejudecățile pe care le dobîndisem vrînd-nevrînd, în lumea în care mă născusem și pe care, cum am spus, n-am iubit-o. Nu mi-a trebuit mult timp ca să mă adaptez, ca să mă integrez — n-am cunoscut nici o dramatică dezbatere de conștiință. Dimpotrivă. Și cum tot ce am făcut și întreprins de-a lungul întregii mele vieți, am făcut și întreprins cu pasiune, fără să-mi drămuiesc participarea — nici de data aceasta, în ciuda vîrstei mele, n-am procedat altfel. Adeziunea mea a fost totală. Acceptînd conducerea Teatrului Municipal, am acceptat, în același timp, în toți anii ce s-au scurs de atunci, toate invitațiile de participare la diversele manifestări de interes obștesc, ce mi-au fost adresate.

Profitînd de o scurtă oprire a condeiului în intervalul căreia mi-am ridicat, în mod reflex, privirea către portretul lui Tony — memoria mea a făcut o instantanee asociație de idei, cu o ramură de activitate aproape uitată. Îmi amintesc, într-adevăr, că în 1919, împreună cu Tony, Maximilian, Mihalescu și Ion Manolescu, am îndeplinit o primă și însemnată îndatorire socială, înființ-

ținînd Sindicatul artiștilor. Acest sindicat a luat ființă deoarece noi am simțit, cu toții, nevoia de a ridica prestigiul actorului. Pe acea vreme, profesiunea de actor era, după cum se știe, disprețuită de societatea burgheză. Aceasta nu vedea, într-adevăr, în actor, decît un soi de declasat, un clovn lipsit de demnitate, de cele mai multe ori ignorant și vicios. La această reputație proastă contribuia însă — trebuie să constat — faptul că, din păcate, în breasla noastră dăduseră buzna tot felul de diletanți, de nechemați, de rataţi ai altor profesiuni și care, prin comportarea lor nedemnă, atrăgeau oprobriul asupra întregului corp de actori profesioniști.

Cum o asociație de idei cheamă o alta, îmi reamintesc, în această clipă, cum, dorind să atrag atenția oficialităților de atunci, cît și a publicului larg, asupra vitregiei soartei artiștilor — și totodată să biciuiesc unele moravuri din tagma noastră, care aduceau apă la moara criticilor și prejudecăților burgheze, față de profesiunea de actor — am publicat într-o răspîndită gazetă, sub forma unui basm, cele ce urmează:

„...Se povestește — căci dacă n-ar fi adevărat bineînțeles că nu s-ar povesti — că, luînd în cercetare năzuințele exprimate de cei mici și de cei mari, Moș Crăciun dădu, în sfîrșit, și peste teancul dorințelor mereu repetate, dar niciodată satisfăcute, ale unei bresle oropsite și hulite, pe care n-o cunoștea decît din auzite: breasla actoricească.

Vedeți dumneavoastră, ajunsese și pînă la el, acolo, departe de tot, în colțișorul retras unde se odihnește după fiecare mărșăluire anuală de-a lungul și de-a latul lumii, larma unei agitații înfrigurate în legătură cu această nefericită breaslă, deoarece corul calomniatorilor ei devenise într-atîta de asurzitor încît putea fi deslușit chiar la asemenea depărtări... Cine are dreptate? se întrebă Moș Crăciun, netezindu-și gînditor barba albă ca neaua. Cine?

Actorii, care afirmă dreptul lor întemeiat pe zbuciumul vieții lor închinată frumosului, înălțării sufletești — sau ceilalți, care-i iau mereu la tărbacă, afirmînd că pentru ceea ce sînt și pentru ceea ce fac, artiștii au prea îndeajuns?

Neputînd da o dezlegare temeinică, deoarece, oricît ar putea părea de ciudat, legendarul bătrîn nu pătrunsese niciodată într-o sală de spectacol (crezuse pînă atunci că spectacolul lumii, în ansamblul ei, era suficient pentru a-l instrui asupra dezmățului pasiunilor omenești), a stat și a chibzuit îndelung. Adevărul este, a murmurat el printre firele mustăților pleoștite, adevărul este că eu nu-i cunosc pe actori... și că m-am lăsat înrîurit oarecum de ceilalți, făcîndu-mi o părere urîtă și eu despre dînșii... Dac-am greșit cumva ?

Rezultatul a fost — după cum lesne vă închipuiți — că moșul și-a luat toiagul și a pornit la drum, dorind să se documenteze personal în această încurcată chestiune...

Și ca și diavolul din piesa lui Franz Molnar, de îndată ce poposi pe pămînt, el își lepădă înfățișarea lui obișnuită. Cînd sub aspectul unui tînăr chipeș, elegant și curtenitor, cînd mai modest, sub aspectul unui boem, începu să se strecoare, sub diferite pretexte, prin sălile de teatru, prin buduarele actrițelor, prin unele cabinete directoriale, chiar și prin unele cafenele și berării unde se adună actorii.

La început a fost cam uluit bietul Moș Crăciun. Avea impresia că pătrunsese în vreun turn Babel, în care mulți vorbeau, în același timp, exaltîndu-și cu egoism propriile-i merite în dauna celorlalți, glumind pe socoteala orișicui și înnegrind cu răutate pe acel sau acea despre care vorbea.

Cucoanele, dintre care unele preocupate numai de lux, de dragoste și de interese materiale, dădeau impresia că se gîndesc la cu totul altceva decît la arta lor.

Ciudat însă, unele femei palide, de parcă n-ar fi mîncat de mult pe săturate, cu un zîmbet amar visător, ascultau — dar nu spuneau nimic.

De asemenea, dintre bărbați, unii erau ahtiați după jocul de cărți, cancanuri politice, aventuri erotice și chiar afaceri mai mult sau mai puțin avuabile... întocmai ca și eroii din atîtea comedii ce satirizau aceste porniri. Pe cînd alții, cu fețele supte, de parcă le-ar fi fost foame, cu un zîmbet sarcastic visător, ascultau și ei — dar nu rosteau nimic.

Față de flecăreala, lăcomia, inconsecvența și frivolitatea unora, față de resemnarea amară și sarcastică a altora, Moș Crăciun, plictisit, era cît p-aci să plece și să-i lase în plata domnului. Cînd, deodată, într-un colțișor, zări o fată tînără, care plîngea. Mișcat de lacrimile ei, precum și de frumusețea și atitudinea ei modestă, Moș Crăciun s-a apropiat de ea și intrînd în vorbă sub un pretext oarecare, o întrebă de ce plînge. Cu sughițuri și cu suspine adînci ea îi povesti atunci că singurul ei vis era să capete și ea un rol; un rol frumos și mare, un rol principal într-o piesă bună, a unui autor cu vază, o piesă care s-o consacre și pe ea, să-i dea încredere în talentul ei.

Și cînd pronunța cuvintele «talent» și «rol» ochii îi sclipeau, buzele îi tremurau și, transfigurată, întrezărea parcă, în fața ei, cine știe ce beatitudine. Dar pe urmă, lacrimile înecînd-o iarăși, adăugă că știa bine că rîvna-i este zadarnică, că idealul ei fiind prea înalt, nu va izbuti niciodată să-l atingă. Și povesti că sînt multe elemente tinere care, ca și ea, sînt atrase spre scenă din dragoste pentru artă, așteptînd cu nerăbdare să le vină rîndul să fie alese între cei aleși, dar că își dădea bine seama de imposibilitatea izbîndei, fiindcă, printre cele mai celebre și mai părtinite de soartă, nici una n-ar renunța la un rol pentru nici o plăcere și nici un folos, oricît de mare ar fi el.

Atunci, Moș Crăciun, sub imperiul curiozității crescînde, o rugă să-l conducă la o repetiție, ca să cunoască și el mai îndeaproape lumea actoricească în adevărata-i activitate, căci începuse să priceapă că nevăzîndu-i la lucru, în adevăratul lor cadru, își făcuse poate despre dînșii o părere greșită.

Într-adevăr, ajungînd la teatru, asistă uimit și mut la cele ce se petrecură. În praf, în frig, într-o atmosferă mirosind a clei, îmbibată de un aer închis, sub încrucișarea curentelor de aer, pornite parcă din toate colțurile scenei, el văzu sosind femei și bărbați de toate vîrstele; unii eleganți, parfumați, coborînd din trăsuri, alții modești pînă la sărăcie, dar cu toții înfrățiți ca membrii unei aceleiași familii, vorbind prietenește, rîzînd sau discutînd cu însuflețire. Unul tușea, pe altul îl scuturau frigurile, altul cu doliu la pălărie stătea trist într-un ungher, iar altul povestea camaradului său despre nevoile lui casnice și boala copiilor săi. În vreun colț, o bandă mai veselă, mîncînd prăjituri și bomboane, discuta voios despre niște peripeții care le aprindeau ochii și obrajii.

Deodată, ca prin farmec, se făcu tăcere; repetiția începea. Fiecare își luă rolul și, rînd pe rînd, însuflețiți de un tainic îndemn, se transformau, luînd înfățișarea, glasul și mișcările unei alte ființe, izvorîtă dintr-o închipuire străină. Ca sub o baghetă de vrăjitor, îi văzu plîngînd și rîzînd: aci încercînd cu strigăte sfîșietoare și gemete prelungite să smulgă lacrimi celor ce-i ascultau, aci uitînd de propriile lor dureri și necazuri, rîzînd cu hohote și întrecîndu-se în glumele cele mai hazlii și invențiunile cele mai ilariante. Lumea reală nu mai exista pentru ei: uitaseră de boli, de lipsuri, de intrigi, de toate poftele și ispitele. Orele zburau; afară soarele primăvăratic îndemna la plimbare și desfătare; dar ei, neobosiți, nemîncați, sub imperiul pasiunii care-i însuflețea, uitaseră de tot ce nu era reali-

zarea urmărită de arta lor. Cei mai capricioși și mai răsfățați dintre ei, cei a căror frăgezime și eleganță îi destina parcă pentru un trai molatic și fără griji, se înclinau sub o disciplină de fier, încordîndu-și puterea de stăruință pentru a păși pe calea perfecționării.

Iar în pauzele necesare pentru schimbarea decorurilor, în discuțiile care se urmau între ei, nu se mai desprindea decît setea lor nemărginită pentru dorința de a căpăta roluri și talent: toți rîvneau la roluri, toți năd ăjduiau să aibă talent; pentru ei nu putea fi ceva mai presus decît Darul. Toți, mai toți, își închipuiau că-l au; mulți regretau că nu li se oferă prilejul să-l manifeste, alții că nu dispun de mijloacele fizice pentru a-l putea evidenția, dar pentru toți scena era punctul spre care alergau atrași, orbiți de lumina iluziilor din basmele dramaturgiei, în ale cărei flăcări dogorîtoare mulți din ei își ard aripile.

Înduioșat, Moș Crăciun pricepu că sufletele acestea trecute prin incandescența vîltoarei teatrale nu trebuiau judecate în cumpăna ponderațiunii cerute de la oamenii care duc o viață alcătuită după norme tihnite, bine stabilite mai dinainte.

Își dădu seama că toate acuzațiunile — chiar cele mai îndreptățite — relativ la exagerările și păcatele ce se atribuiesc actorilor, provin din intensitatea și ciudățenia particularității meseriei lor. Și atunci, Moș Crăciun făcu un pom mare, mare, pentru toți actorii. Și-l încărcă cum n-a mai fost încărcat un pom de Crăciun, cu daruri pentru acești mari copii vrăjiți de iluzii. Oficialitățile deveniseră extrem de grijulii față de interesele lor, iar la teatrele de stat... salariile începură să fie plătite cu regularitate. Se înființau alte multe teatre și nu mai exista șomaj în lumea artiștilor. Și toți au fost mulțumiți, căci în afară de asta toți au căpătat ceea ce visau. Roluri, roluri multe, le dădu la toți, după dorința fiecăruia și le mai dărui și talent, ca să poată să

le joace și să cunoască beția succesului. Și a mai distribuit Moș Crăciun, după nevoie, celor bătrîni tinerețea, celor urîți frumusețea, piticilor le dezvălui secretul de a se transforma în oameni înalți, cu înfățișare falnică. Celor ce erau bățoși în ținuta lor le arătă darul mlădierii fără exagerare. Glasurile răgușite luară tonalități de o subtilă armonie. Stîngăcia fu înlocuită prin îndemînare elegantă; brutalitatea prin delicatețe. Măsura luă locul șarjei, declamarea falsă dispăru pentru a face loc sincerității; chiar cei ce nu știau ce înseamnă a respira, a punctua, a gesticula armonios, au dobîndit îndrumări neprețuite în această direcțiune. La toți le dete gust în ale îmbrăcămintei; știința de a-și compune rolurile; și, în sfîrșit, Modestia, care dintr-un *M'as tu vu?* face pe marele artist.

În sfîrșit erau și ei încărcați cu daruri. Ei, care sînt întotdeauna gata să ofere concurs la toate operele de binefacere, care cu toate certurile și rivalitățile constituiesc o mare familie, în sînul căreia niciodată o listă de subscripție n-a circulat în zadar, și care, sub aparența lor de frivolitate și de meschinărie, știu să înflorească căpătîiul unui camarad bolnav și să se solidarizeze pentru sărbătorirea celor mai mari dintre ei. De atunci înainte înfrățirea dintre ei deveni mai puternică, vrajba și invidia dispăru cu desăvîrșire, nemaiavînd nici o rațiune de a fi. Și cu toții, fericiți, se bucurară de marea minune pe care o săvîrșise Moș Crăciun în anul de grație una mie nouă sute... și nu mai știu cît..."

Așa se termina povestea mea.

Cum însă nu era decît o poveste, care nu făcea decît să exprime năzuințele ce frămîntau oropsita noastră breaslă de atunci, noi, cei mai înainte pomeniți, ne-am hotărît să suplinim măcar într-o mică măsură carența minunii neîmplinite, înființînd sindicatul. Acest sindicat, la a cărui întemeiere am adus o contribuție însuflețită și activă, a urmărit nu numai apărarea intereselor mate-

riale ale actorilor, prea adesea năpăstuiți de concedieri abuzive, de șomaj, de neplata salariilor etc. În același timp, după cum am spus, a urmărit și ridicarea prestigiului actorului, deoarece pentru a fi membru al sindicatului era nevoie să îndeplinești condițiunile legate de o activitate profesională susținută și corectă. Totodată, actorii membri ai sindicatului găseau și ocrotire din partea lui în caz de boală și la bătrînețe. Lucrurile au mers destul de bine, spre satisfacția artiștilor adevărați, cînd într-o zi...

Da, într-o zi, Maria Ventura, care în acel timp era oaspetele nostru, jucînd pe scena teatrului companiei noastre, s-a ridicat la o adunare a sindicatului spre a lămuri pe membrii săi că directorii de teatru — patronii adică — nu au ce căuta în sindicat. Și cum noi, membrii-fondatori, eram cu toții directori și deci patroni, ne-am retras și, din acel moment, nu ne-am mai putut ocupa de mersul sindicatului.

Aparent și formal, Ventura avea dreptate. Intervenția ei, însă, care a dus la îndepărtarea din sindicat a fondatorilor lui, ne-a durut. Ne-a durut cu atît mai mult cu cît noi nu eram, toți asociații companiei, decît o aparență de patroni. În primul rînd, pentru că noi jucam în spectacolele noastre, suportînd seară de seară, pe umerii noștri de actori, reușita reprezentațiilor. În al doilea rînd, pentru că noi, directorii, aveam de luptat în permanență cu dificultăți financiare, deoarece adevărul este că teatrele, chiar acelea care erau apreciate cu favoare de public, o duceau greu, fiind mereu deficitare. De ce? Pentru că pe vremea aceea publicul care frecventa teatrele era un public restrîns. Pentru că, în plus, cinematograful, care lua o amploare tot mai mare, făcea o concurență foarte serioasă teatrului, prejudicii care se traduceau în bugetul companiei noastre prin deficite aproape permanente. În așa fel încît angajații noștri ajungeau a fi adesea invidiați de noi, întrucît salariul lor — spre deosebire de cele

ce se petreceau cu salariile artiștilor de la teatrele de stat — era întotdeauna asigurat și plătit cu regularitate, în timp ce noi... Ei bine, o s-o spun fără înconjur, în timp ce noi, care jucam și regizam mai mult decît angajații noștri, depunînd sforțări mai mari decît ei, noi eram obligați de foarte multe ori — pentru a ne putea acoperi cheltuielile personale — să recurgem la încasările provenite din garderobă, din reclamele ce erau pictate pe cortină și din vînzarea programelor. Așa arăta — fără fard — „patronatul" nostru.

Maria Ventura cunoștea foarte bine situația reală. Ea știa că scopurile care stăteau la baza companiei noastre se rezumau la asocierea cîtorva artiști doritori să dobîndească un minim de independență materială pentru a putea promova un teatru de artă, un repertoriu de calitate. Ea știa că noi nu puteam fi asimilați cu acei directori de companii particulare, care, fără a fi actori ei înșiși, înființau diverse teatre efemere într-un scop mercantil, spre a cîștiga bani pe seama talentului și muncii altora. Și totuși, ea s-a legat de sofismul aparențelor. Ce o determinase să ia această atitudine, nu am aflat-o niciodată. Cred că era o pură demagogie. Cînd a venit, după adunarea de la sindicat, la repetiție — se aștepta, probabil, la o discuție cu mine. S-a oprit în fața mea. Eu, însă, n-am spus nimic. Atunci ea s-a îndepărtat, furioasă...

Amintiri... amintiri...

Revin acum la actualitate, la participarea mea de azi la preocupările obștești. Între repetițiile de dimineață, spectacolele în care joc seara și munca mea la conducerea Municipalului, unde zilnic se ivesc probleme care necesită rezolvări operative, îmi fac nu numai un punct de onoare, dar este pentru mine o reală bucurie, de a răspunde chemărilor de participare la diversele acțiuni de ordin social.

Membră mai întîi în U.F.D.R. și astăzi în organizația Consiliului Național al Femeilor, membră în Comitetul de luptă pentru pace, membră în Comitetul de apărare a copilului, membră fondatoare a Institutului Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, membră în A.R.L.U.S., și atîtea altele — toate aceste îndatoriri, atît de diferite și atît de numeroase, eu caut, pe cît este cu putință, să le îndeplinesc cu conștiinciozitate, aducîndu-mi modesta contribuție ori de cîte ori este nevoie.

În mod cu totul deosebit rup din timpul meu, oricît de acaparată aș fi de celelalte sarcini, atunci cînd este vorba de pace. Socot drept o îndatorire primordială de a sprijini, din toate puterile, lupta pe care poporul nostru, alături și împreună cu popoarele întregii lumi, o duce pentru a apăra pacea — bunul cel mai de preț al omenirii.

Toate aceste îndatoriri profesionale și obștești nu au distras, însă, atenția pe care am acordat-o, în ultimii ani, multiplelor acțiuni întreprinse de Teatrul Municipal în vederea sprijinirii operei de culturalizare a maselor largi. Ne propusesem să facem un teatru de cartier, în care să jucăm — mai întîi săptămînal, în fiecare duminică dimineața — un repertoriu variat, atît pentru copii cît și pentru cei vîrstnici. Alegerea noastră se fixase asupra cartierului Ferentari, unde am găsit o sală, înzestrată cu o scenă mică: scena, însă, n-avea cortină, instalația electrică era cu totul rudimentară iar soba ce încălzea sala era aproape dărîmată. Tehnicienii Municipalului au efectuat toate reparațiile necesare, au montat o cortină, au adus aparatajul electric trebuincios — și astfel noi am debutat acolo cu două piese pentru copii: *Căsuța din cîmpie* și *Iepurașul cel viteaz*, care făceau bucuria micuților spectatori ai cartierului. Sala, însă, era pardosită cu ciment. De cîte ori asistam la repetiții sau la spectacole, îmi înghețau picioarele. În plus, ușile laterale nu se închi-

deau bine, astfel că soba — și așa insuficientă — nu dovedea să încălzească sala. Și ceea ce nu era mai puțin neplăcut, sala nefiind construită în amfiteatru, copiii așezați în fundul ei nu vedeau nimic.

Spre a înlătura toate aceste inconveniente, am cerut avizul unui arhitect, care a întocmit un deviz. Din păcate, în ciuda repetatelor mele demersuri — demersuri stăruitoare, făcute în dubla mea calitate de deputat și de director al Municipalului — tovarășii de pe acea vreme de la Sfatul Popular n-au înțeles foloasele inițiativei noastre, silindu-ne în cele din urmă să renunțăm la întemeierea acestui teatru de cartier sub auspiciile Municipalului. Dar acest eșec nu ne-a descurajat. Într-adevăr, sub impulsul lui Beate, al Anei Negreanu și al altora, noi am hotărît să ne îndreptăm strădaniile către Bicaz, unde șantierul marii hidrocentrale atrăsese numeroși muncitori. M-am deplasat personal la Bicaz, unde am întocmit un plan pentru organizarea de spectacole destinate constructorilor hidrocentralei. Cîțiva dintre membrii colectivului nostru — Ion Manta, Ion Olteanu, Ioana Ottescu — am preluat sarcina acestei munci și am petrecut, în scopul acesta, cîteva luni pe vastul șantier. Nici în capitală, noi n-am renunțat la asemenea acțiuni. Dimpotrivă, am stabilit raporturi strînse cu diferite întreprinderi din București și din regiune, unde reprezentăm spectacole ce sprijină desfășurarea diverselor campanii. Asemenea turnee întreprind astăzi toate teatrele. Municipalul a fost, însă, acela, care, cel dintîi, a luat inițiativa lor, antrenînd prin pilda și chemarea sa celelalte teatre pe această cale. Actori ca Gina Petrini, Vasilica Tastaman, Ileana Predescu, Anca Verești, Petre Vasilescu, Adrian Georgescu, Victor Rebengiuc și toată falanga tineretului cu care se mîndrește colectivul nostru, au organizat și continuă să organizeze spectacole în comunele Livadea, Străulești, Periș, Fierbinți, Popești-Sere, Afumați, Cornetu etc.

O altă problemă care m-a preocupat este aceea de a da un sprijin cît mai susținut mișcării artistice de amatori, care a luat în ultima vreme o dezvoltare considerabilă. Apariția și dezvoltarea năvalnică a acestei mișcări este un fenomen cu totul nou în viața țării noastre. Însemnătatea noului fenomen este atît de mare și evidentă, încît mi se pare de prisos să mai insist. Subliniez doar că datorită acestui fapt nu numai că luminile și bucuriile artei pătrund în colțurile cele mai îndepărtate ale țării, educînd gustul maselor celor mai largi și creînd în sînul lor apetitul, nevoia de artă — dar, ceea ce nu este mai puțin important, se înlesnește apariția a numeroase talente din popor, care fără aceasta ar fi rămas desigur ignorate. Într-adevăr, miile de echipe de amatori care se înființează în întreprinderi, în fabrici, în sate, în școli, nu numai că leagă arta de popor, nu numai că duc arta în mijlocul celor care o merită cu adevărat, dar prilejuiesc afirmarea a numeroși artiști, care altfel ar fi rămas necunoscuți. Cu îndrumarea și încurajarea cuvenită, toți acești actori, muzicieni și dansatori, înzestrați cu admirabile însușiri, vor deveni neîndoios, marele rezervor din care teatrele dramatice, teatrele lirice și orchestrele își vor putea pe viitor recruta mulți dintre membrii colectivelor lor. De bună seamă că, dacă forurile îndrumătoare acordă o atenție deosebită dezvoltării mișcării de amatori, nu mai mici sînt îndatoririle ce rezultă pentru artiștii amatori de a nu se mulțumi cu primele izbînzi obținute și de a-și perfecționa, prin studiu continuu, talentele și posibilitățile lor.

Captivată de acest fenomen nou, i-am sprijinit cu însuflețire promovarea. Teatrul Municipal a încheiat în acest scop contracte de instructaj artistic cu multe echipe de amatori — dintre care — citez pe cele de la întreprinderile *Mao Tze-dun*, *Electromagnetica*, Întreprinderea poligrafică nr. 3, Sindicatul studenților în medicină, *Buletinul Oficial* și altele. Mai mult: pe lîngă deplasările unora

dintre actorii Municipalului la sediile diverselor echipe de artiști amatori, unde le călăuzesc munca, noi am organizat deplasarea acestor artiști amatori la sediul teatrului nostru, unde asistă la repetițiile pieselor pe care le punem în scenă — repetiții după care îi provocăm la discuții, cerîndu-le părerea asupra interpretării actorilor noștri. În acest fel, legătura dintre teatru și artiștii amatori se dezvoltă pe o bază tot mai rodnică.

Dovadă, spicuirile pe care le-am făcut recent din ziarele ultimelor zile ale anului 1959. Cîteva exemple:

1. Trecerea în revistă a formațiilor artistice: eveniment tradițional în viața cultural-artistică studențească, așteptat cu nerăbdare și în acest an, a început. Competițiile artiștilor amatori se desfășoară deocamdată la nivelul anilor de studii al institutelor.

2. Faza de institut — fotografia unei scene din spectacolul *Într-o gară mică* (piesă originală, de Dan Tărchilă, premiată de Ministerul Învățămîntului și Culturii), prezentată de echipa de teatru a anilor III de la facultățile de Foraj-Economie din cadrul Institutului de Petrol-Gaze și Geologie.

3. Un alt spectacol, prezentat în uzina *Boleslav Bieruth*, prezentat de formația artistică studențească a Facultății de Medicină din Institutul Medico-Farmaceutic din București.

4. O altă exemplificare foarte grăitoare a elanului tineretului studențesc pentru preocupările artistice este participarea entuziastă la concertul dat la 20 decembrie 1959 în sala Ateneului. Cronicarul concertelor — Eva Verteș — (studentă) scria: „Poate interpretarea pieselor muzicale nu a fost pe măsura măiestriei compozitorilor... poate că nici publicul tînăr nu a manifestat o prea înaltă exigență, dar faptul în sine: organizarea unui concert simfonic popular, dedicat studenților din capitală, vorbește despre preocuparea manifestată de Conservatorul de stat Ciprian

Porumbescu, pentru răspîndirea cunoștințelor muzicale în rîndurile maselor largi de tineret."

Tot între manifestările pentru echipele artistice de amatori trebuie să menționez conferința anunțată pentru aceeași dată, în studioul Ateneului, conferință intitulată *Ce ne spune muzica și cum s-o înțelegem.*

Aceste spicuiri din ultimele ziare ale anului 1959 nu au alt scop decît acela de a releva marele avînt al răspîndirii culturii în rîndurile tineretului.

Însănătoșirea fizică pe calea sportului practicat în mod din ce în ce mai științific de către studențimea noastră, merge paralel cu creșterea nivelului cultural al tineretului chemat să contribuie cîndva la conducerea țării. *Mens sana in corpore sano.* Oamenii muncii din fabrici și uzine, ca și cei de pe ogoare, ca și tineretul studios, își petrec timpul în preocupări înălțătoare și făuritoare a prestigiului social. Dispare repede denivelarea care despărțea clasele așa-zise de sus de pătura oamenilor simpli, inculți și analfabeți.

Această ridicare a nivelului intelectual al generației actuale, se datorește — în bună măsură — întrepătrunderii activității artiștilor amatori cu cei profesioniști. Emulațiunea este creatoare de curiozitate, de îndrăzneală, de avînt. Calda prietenie care se stabilește între profesioniști și masele de amatori are ca rezultat o înfrățire de care beneficiază nu numai amatorii dar și instructorii, care prin prezența lor în mijlocul maselor ajung să fie mai cunoscuți, mai apreciați de către muncitorii dornici să devină și ei artiști.

Pentru muzică și dans, rezultatele pozitive sînt mai ușor de obținut. Ritmul muzical și coregrafic este mai lesne de sezisat și de redat, fiindcă lucrează de-a dreptul asupra sensibilității fiecăruia. Cînd e vorba însă de dicțiune, de intonație, de cunoașterea îmbinării gestului cu recitări, execuția cere mai mult exercițiu, timp și dăruire. Depinde

de talentul profesionistului, de darul său didactic pentru transmiterea amănuntelor profesionale.

Nu este ușor. Dar uneori și profesoratul acesta ocazional poate să folosească instructorului improvizat. Fiind nevoit să-și concretizeze teoria, să o cristalizeze, astfel încît să se facă înțeles și s-o poată pune în practică în munca sa cu artistul amator, profesionistul-profesor își lămurește mai bine metodele sale artistice, devine astfel propriul său elev, chiar spre beneficiul șlefuirii talentului său, folosit în educarea și îndrumarea amatorilor pe care îi instruiește.

Trebuie să menționez însă că nu întotdeauna profesionistul dispune de timpul îndelungat necesar muncii cu amatorul. Cel puțin în ceea ce-i privește pe actori — care repetă uneori în vreo două piese, mai sînt chemați la televiziune, la film, joacă pe scenele teatrelor unde sînt angajați și în spectacole festive ocazionale. De aceea formațiile artistice de amatori, care au avut cele mai mari succese și au dus chiar faima țării noastre peste hotare, sînt echipele de dansuri.

Teatrul Municipal este însă convins de marele folos al muncii echipelor de amatori și dovedește acest fapt folosind în această muncă socială de mare importanță peste 47 de instructori, în mai toate fabricile și uzinele din capitală, pe lîngă orele de instructaj în universitate, și contribuind astfel la îndrumarea activității artistice de amatori.

Necesitatea acestei ajutorări făcîndu-se simțită a avut, de altfel, ca rezultat înființarea de cursuri de pregătire pentru instructorii artistici de la căminele culturale. Asemenea cursuri — am citit în ziare — s-au înființat la Constanța, în luna decembrie 1959 și la ele au luat parte, de la început, peste 300 de persoane. Cursurile au fost conduse de specialiști de la Teatrul de Stat din localitate, de la Casa de Creație Regională și de la Școala Populară de Artă. Asemenea cursuri funcționează desigur și prin alte orașe ale țării.

Trăim cu toții, trăiesc și eu la capătul unei lungi vieți de peste 86 de ani, o epocă atît de emoționantă, încît nu mă voi opri să constat incalculabila distanță între anii tinereții și ai maturității mele, pe de o parte — și dintre zilele tîrzii ale vieții mele, pe care le trăiesc acum în pasul avîntat al vremurilor socialismului. Prin cultură și cu cultură contribuim la construirea socialismului în țara noastră. Prin culturalizare fiecare om devine conștient de valoarea lui, de drepturile și îndatoririle lui. Cu mîndrie își înalță fruntea și cu elan contribuie la dezvoltarea economică a patriei sale, deci la baza bunului trai al fiecăruia. Învățătura, uneori aridă, atunci cînd este prezentată într-un cadru pur științific, capătă o nuanță mai atrăgătoare la lumina reflectoarelor. Și cum fluturii roiesc în jurul lămpilor aprinse, așa și tinerele generații de astăzi roiesc la flacăra strălucitoare a Artei pe toate tărîmurile : muzică, dans, teatru, plastică...

Vreau să rămînă întipărită în paginile acestor *Amintiri* uimirea și bucuria pe care o simt citind în ziare nenumăratele articole consacrate activității amatorilor. Zilnic se vorbește despre pregătirea intensă în vederea concursurilor pentru amatori, despre premiile cîștigate de diferitele echipe. Autori consacrați scriu piese anume pentru spectacolele pe care le prezintă amatorii. Activitatea brigăzilor de agitație este supusă unei critici bine intenționate, dar totodată judicioase, dovedind pe această cale importanța ce se acordă acestui fenomen de muncă obștească.

Articolul *Șapte fete cucuiete*, de pildă, apărut în ziarul *Scînteia* din 20 ianuarie 1960, subliniază necesitatea de a controla pasiunea cu care se avîntă uneori în munca artistică tineretul din fabrici. E vorba de brigada artistică de agitație a uzinelor textile „7 Noiembrie" din capitală, distinsă cu premiul întîi la al cincilea concurs al formațiilor artistice de amatori.

Programul în care se satirizau, în chip amuzant, unele deficiențe ale activității colectivului, precum și felul cum a fost pus în valoare textul de către echipa teatrală a uzinii, au contribuit la faima acelei brigăzi, a cărei deviză era — după cum am aflat — „cu fața la producție".

Ce se întîmplă însă acum? Uitînd de scopul inițial al muncii sale, brigada este puțin orbită de renumele artistic căpătat și solicitată să repete acel spectacol și în alte centre decît acolo unde avusese succes, la locul ei de muncă. Ea se deplasează în diferite alte instituții cu același program alcătuit pentru uzina în care cele „7 fete cucuiete" izbutiseră să obțină un mare succes artistic, cu același conținut critic, al cărui haz se dovedea foarte folositor din punctul de vedere al specificului întreprinderii respective. Și atunci, „cele 7 fete cucuiete" își iroseau munca artistică adaptînd programul lor la specificul instituțiilor unde erau solicitate să prezinte spectacole, variind de la o jumătate de ceas pînă la două și trei ceasuri și neavînd timp de repetiții. Reprezentațiile nu mai atingeau nici nivelul artistic și nici cel social, care fusese scopul activității brigăzii și care le făurise faima cîștigată.

Cît drum s-a parcurs din 1955, cînd scriam despre iureșul cu care pornise înființarea echipelor de amatori, și pînă astăzi cînd producția acestor echipe ocupă un loc de frunte printre eforturile menite să contribuie la construirea socialismului în țara noastră.

Și noi găsim o caldă mulțumire la gîndul că astfel ne integrăm în măreața revoluție culturală pe care o trăiește în prezent poporul nostru, însetat de frumusețe și lumină.

În felul acesta, împreună cu întreg colectivul nostru, m-am străduit să merit apelativul de artistă-cetățeană — în acest fel înțeleg titlul de artistă a poporului.

În răstimpul unei cariere îndelungate n-am făcut decît să muncesc și pot spune că cele mai

mari satisfacții le-am găsit în muncă, le-am dobîndit numai prin muncă. De aceea mă simt aproape — și cu mintea și cu sufletul — de toți cei ce muncesc. Și tot de aceea, dintre toate distincțiunile și decorațiile pe care partidul și guvernul Republicii noastre au binevoit să mi le acorde, decernarea Ordinului Muncii mi-a făcut cea mai mare bucurie.

Postfață

Începusem să depăn firul acestor evocări fugare în ziua de 13 septembrie 1955. Spun fugare pentru că tot ce am așternut în paginile acestui modest volum a fost aruncat acolo în goana puținelor clipe libere dintre îndatoririle de directoare, repetiții și spectacolele serale (în intervalul respectiv jucam alternativ pe două scene : la Municipal și la Teatrul Național „I.L. Caragiale"). Cum aceste clipe erau prea puține, am mai furat și din orele de somn...

De ce menționez felul în care am scris ?

Ca să explic caracterul de improvizat, însăilare rapidă, uneori incoerentă, a acestor evocări — caracter ce mi se desprinde acum, cînd răsfoiesc paginile manuscrisului terminat. Alcătuirea acestui volum n-a avut, în intenția mea, decît rostul de a sintetiza într-un mesaj către noua generație de actori îndelungata mea experiență de artistă — și nu de a relata, în amănunt, peripețiile vieții mele de teatru, care ar fi necesitat de bună seamă mai multe volume. Acest mesaj poate fi rezumat în cîteva cuvinte : consacrați-vă profesiunii în chip total, cu întreaga voastră ființă ; iubiți-o pătimaș, și slujiți-o cu un devotament ne-

mărginit și necondiționat — și atunci veți izbuti ! În muncă, în munca neîncetată stă secretul perfecționării și al succesului; restul e diletantism, cabotinaj — nu artă.

Pentru această concluzie am scris prezenta cărțulie.

De aceea rog pe cititori să considere numai sinceritatea din conținutul ei și să treacă cu vederea stîngăciile scriitoarei, adică a actriței, care de rîndul acesta a mînuit condeiul... fără pretenția de a aparține atotputernicei bresle scriitoricești.

Și totuși trebuie să mai adaug încă unele gînduri care mă însoțesc în ultima vreme. Noi actorii ne plîngem uneori că succesele noastre sînt efemere și renumele nostru se stinge o dată cu noi. Pe cînd faima artiștilor pictori, sculptori și a scriitorilor se prelungește, crește chiar și după dispariția lor. Operele lor poartă mai departe amprenta talentelor care le-au desăvîrșit concepțiile. Sînt satisfacții... și satisfacții.

Uneori actorii sînt așa de apreciați și recompensați de aplauzele publicului, încît s-ar părea că această recompensă imediată ar trebui să-i mulțumească pe deplin, chiar dacă ei știu că numai numele lor va rămîne pentru posteritate, ca un ecou care cu timpul se pierde în văzduh.

Dar actualmente unele măsuri care se iau vin să mai remedieze regretele actorilor. Înregistrările pe bandă de magnetofon păstrează în auzul auditorilor vibrațiile glasurilor, perfecțiunea dicțiunii, emotivitatea interpretului. Iar prin filmare, imaginea actorului în diferite roluri aduce pe ecran prezența lui vizuală, în costumele diferitelor personaje pe care le joacă. Actorul este prezentat publicului din patria lui și, prin vasta răspîndire a filmelor, în multe și multe alte țări. El este cunoscut cît timp trăiește și mult timp încă și după dispariția lui. Deci actorul nu mai trebuie să se socotească nemulțumit. Scena, cinematograful, radioul, televiziunea, sînt prilejuri de satisfacții ar-

tistice multiple, pe lîngă acelea de ordin remunerator.

Şi, în sfîrşit, astăzi actorul se bucură din punct de vedere civic de cu totul altă consideraţie ca în trecut. Bineînţeles că el este dator să corespundă, prin purtarea lui, stimei ce i se dovedeşte. Este o reciprocitate care se completează, aş putea spune în mod automat.

Altădată, la noi în ţară, de cele mai multe ori, actorii erau priviţi ca un fel de balast, de pleavă a societăţii. Înfometaţi, cu o ţinută vestimentară neglijentă, erau priviţi, dacă nu întotdeauna cu dispreţ, dar cu o binevoitoare indulgenţă, cu mila ce se acordă unor fiinţe declasate, mai mult de plîns decît de preţuit. Astăzi sîntem artişti ai poporului, emeriţi, decoraţi cu Ordinul Muncii, cu medalii, cu premii de stat. Unii sînt deputaţi în Sfaturile Populare, în Marea Adunare Naţională.

E departe vremea cînd, în seara debutului meu pe scena Teatrului Naţional, am primit o telegramă din partea bunicii mele după tată: *„Je te défends de porter le nom de ton père sur la scène"* (Îţi interzic să porţi numele tatălui tău pe scenă). Gîndurile acestea mi-au revenit în minte deunăzi, la premiera piesei *Mamouret*. Ce aplauze ! Ce manifestaţie de simpatie !

M-am gîndit adesea la Tony. Era idolatrizat de public. Astăzi probabil ar fi şi el — ca şi mine acum — acoperit de titluri şi de recompense. Dar pe vremea lui — sînt şaptesprezece ani de la moartea lui — orînduirea socială nu ştia — sau nu voia — să-l răsplătească pe actor, să-l aşeze la rangul de artist-cetăţean.

Am întîmpinat în lunga cale a vieţii mele multe piedici peste care am trecut, greutăţi pe care le-am învins şi, pe lîngă puţinele mulţumiri de care m-am bucurat în trecut, am avut de îndurat multe dureri, care m-au copleşit pentru cîtva timp. Dar tocmai cînd m-am socotit pierdută cu desăvîrşire mi s-a ivit — pe neaşteptate — ajutorul care m-a salvat, mi-a redat încrederea în mine şi puterea

mea de muncă. Repet : pe neașteptate, căci nu am solicitat și nu m-am închinat. Nu-mi stă în fire.

Mi s-a oferit un post de încredere. Acel de director al Teatrului Municipal, post pe care îl ocup din anul 1947.

La încredere am înțeles să răspund cu credință și mi-am axat munca culturală pe linia ideologiei progresiste a construirii socialismului. Am activat astfel nu numai din obligație, dar fiindcă o dată cu ridicarea mea din loviturile primite, am priceput măreția momentului, importanța alăturării noastre — a fiecăruia în parte și a tuturor laolaltă, pentru descătușarea din trecutul întunecat, din apăsarea analfabetismului, a sărăciei muncitorimii, a exploatării crîncene, a nedreptăților, a ignorării valorilor etc.

Am luat în mîini frînele conducerii. La început mai cu sfială. Dar fiindcă fusesem obișnuită și în trecut să conduc, mi-am consolidat situația de pe pozițiile actualității și astăzi pot să declar în această postfață că sînt mîndră și fericită de încrederea ce mi se acordă.

ANEXE

COMPANIA DRAMATICĂ BULANDRA-MANOLESCU-MAXIMILIAN-STORIN

Tablou cu piesele jucate între 1914—1937 și numărul de spectacole *

1914—1915

1. *Soțul ideal*	Oscar Wilde	63
2. *Frumoasa aventură*	Robert de Flers și Caillavet	50
3. *Un alibi*	—	9
4. *Cuceritorul*	A. de Herz	19
5. *Dama cu camelii*	Dumas-*fils*	62
6. *Maman Colibri*	H. Bataille	31
7. *Ana Karenina*	L. Tolstoi	24
8. *Moartea civilă*	P. Giacometti	77
9. *Berg-op-zoom*	S. Guitry	70
10. *Luminatorii*	H. Bataille	34
11. *Invierea*	L. Tolstoi	40
12. *Contesa Sarah*	G. Ohnet	15

* După cum am arătat, activitatea companiei s-a desfășurat pînă în anul 1940. Dacă din acest tablou lipsesc piesele și numărul spectacolelor din ultimii patru ani, faptul se explică prin aceea că din evidența ținută de Tony lipsește situația pe intervalul respectiv. Același lucru s-a întîmplat și cu tabloul următor, privind numele și numărul actorilor, actrițelor, regizorilor și pictorilor care s-au perindat în compania noastră, tablou care nu cuprinde decît intervalul 1914—1929. Le-am reprodus, totuși, așa incomplete cum sînt, pentru valoarea lor documentară *(n.a.)*.

1915—1916

13. *Tosca*	V. Sardou	17
14. *Indrăgostita*	G. de Porto-Riche	59
15. *Fluture de noapte*	H. Bataille	36
16. *Căminul*	H. Bernstein	25
17. *Să divorțăm*	V. Sardou	36
18. *Gioconda*	D'Annunzio	16
19. *Strigoii*	H. Ibsen	42
20. *Poliche*	H. Bataille	20
21. *Marșul nupțial*	H. Bataille	65
22. *Vijelia*	H. Bernstein	41

1918—1919

23. *Stane de piatră*	H. Suderman	15
24. *Două pamflete*	Tristan Bernard	20
25. *Heidelbergul de altă-dată*	W. M. Förster	55
26. *Magistrații*	Brieux	21
27. *Frații Karamazov*	după romanul lui F. M. Dostoievski	39
28. *Sapho*	A. Daudet	32
29. *Cafeneaua mică*	Tristan Bernard	76
30. *Altă primejdie*	M. Donnay	28
31. *Evantaiul*	R. de Flers și Caillavet	13
32. *Mugurul*	G. Feydeau	21
33. *Evantaiul doamnei Windermere*	Oscar Wilde	13
34. *Ginerele domnului Poirier*	E. Augier	19
35. *Gringoire*	Th. de Banville	25
36. *Finul coniței*	—	32

1919—1920

37. *Văpaia*	Kistemaeckers	37
38. *Instinctul*	Kistemaeckers	17
39. *Marchizul de Priola*	H. Lavedan	88

40. *Apostolul*	Loyson	16
41. *Noul idol*	Fr. de Curel	12
42. *Refugiul*	D. Nicodemi	32
43. *Monna Vanna*	M. Maeterlinck	27
44. *Frou-Frou*	V. Sardou	19
45. *Scandalul*	H. Bataille	25
46. *Prometeu*	V. Eftimiu	57
47. *Papa Lebonnard*	J. Aicard	22
48. *Puntea*	Fr. Graissac	19
49. *Lumea în care ți se urăște*	Pailleron	27

1920—1921

50. *Cocoșul negru*	Victor Eftimiu	35
51. *Demi-monde*	Al. Dumas	18
52. *Pariziana*	H. Becque	24
53. *Răposata mama coniței*	G. Feydeau	24
54. *Samson*	H. Bernstein	29
55. *Păianjenul*	A. de Herz	34
56. *Trecutul*	G. de Porto-Riche	23
57. *Hoții*	Fr. Schiller	40
58. *Ciocolatiera*	Tristan Bernard	24
59. *Un dușman al poporului*	H. Ibsen	16
60. *Umbra*	D. Nicodemi	33
61. *Raffles*	—	13
62. *Kiki*	Picard	62

1921—1922

63. *Chemarea codrului*	G. Diamandi	17
64. *Bumbury*	Oscar Wilde	27
65. *Diavolul*	Franz Molnar	44
66. *Suprema forță*	H. Lecca	26
67. *Cidul*	P. Corneille	20
68. *Mărgeluș*	A. de Herz	79

69. *Hero şi Leandru*	F. Grillparzer	18
70. *Pottasch şi Perlmutter*	—	34
71. *O biată femeie*	Jacques Deval	30
72. *Avarul*	Molière	6
73. *Roşcovanul*	Jules Renard	6
74. *Nya*	O. Dymov	32
75. *Pelicanul*	A. Strindberg	26
76. *Beţia*	A. Strindberg	26
77. *Ţarina*	Lengyel	40
78. *Pygmalion*	B. Shaw	28
79. *Minunică*	localizare de Emil Fagure	14
80. *M'amour*	Hennequin	12

1922—1923

81. *Don Juan*	V. Eftimiu	23
82. *Liliom*	Franz Molnar	18
83. *Răzbunarea*	Sem. Benelli	20
84. *Ecaterina Ivanovna*	L. Andreev	33
85. *Capcana*	Kistemaeckers	26
86. *Puiul de vultur*	Ed. Rostand	67
87. *Cadavrul viu*	L. Tolstoi	26
88. *Pămîntul morţii*	Fr. de Curel	16
89. *Labirintul*	Poliakov	10
90. *Familia Shimek*	—	17
91. *Papa*	P. Gavault	14
92. *Masca şi obrazul*	L. Chiarelli	13
93. *Lysistrata*	Aristofan	16

1923—1924

94. *Maria Stuart*	Fr. Schiller	48
95. *Magnificul încornorat*	Crommelynck	22
96. *Maria del Carmen*	Felix y Codina	18
97. *Hamlet*	W. Shakespeare	25
98. *Carnaval*	Franz Molnar	16
99. *Femeia zilei*	Armont şi Gerbidon	54

100. *Omul care trebuie să moară*	I. Minulescu	10
101. *Othello*	W. Shakespeare	22
102. *Burghezul gentilom*	Molière	32
103. *Cărăbuşii*	Brieux	23
104. *Viteazul înotător*	Arnold şi Bach	21
105. *Clopoţelul de alarmă*	P. Gavault	33
106. *Patria*	V. Sardou	10
107. *Revizorul*	N. V. Gogol	39
108. *Vîrtejul*	Ch. Méré	26
109. *Floarea de lămîiţă*	Birabeau	55
110. *Concert simfonic*	P. Prodan	31
111. *Kean*	K. Edschmidt	73
112. *Slugă la doi stăpîni*	C. Goldoni	18
113. *A iubi*	P. Géraldy	16
114. *Vera Mirzeva*	Urvanţev	17
115. *Contele Bréchard*	Forzzano	20
116. *Unchiul a visat*	Volmöller	17
117. *Din dragoste*	—	6
118. *Domnul de la ora 5*	Pierre Weber	74
119. *Paradisul haimanalelor*	Arnold şi Bach	4

1925—1926

120. *Stăvilarul*	G. Carapancea	12
121. *Amedeu Stînjenel*	V. Rodan şi N. Vlădoianu	59
122. *Discipolul diavolului*	Bernard Shaw	14
123. *Comediana*	J. Bousquet şi Armont	41
124. *Aripi frînte*	A. de Herz	16
125. *Anfisa*	L. Andreev	16
126. *Romanţa*	Robert de Flers	73
127. *Knock*	Jules Romains	24
128. *Părăsita*	—	24
129. *Procesul altuia*	P. Prodan H. de Grosse —	9
130. *Dodo şi Lulu*	R. de Flers	41
131. *Bătălia*	P. Frondaie	13
132. *Păţania Abatelui Pelegrin*	Cl. Vautel	21

1926—1927

133. *Livada cu vișini*	A. P. Cehov	9
134. *Negustorii de glorie*	M. Pagnol și P. Nivoix	62
135. *Povestea lupului*	Franz Molnar	20
136. *Cîntecul dragostei*	P. Brisson	25
137. *Moara roșie*	**Franz Molnar**	**15**
138. *Șarlatanul*	Földes	58
139. *Tatăl*	A. Strindberg	8
140. *Goana după bărbați*	M. Donnay	20
141. *Prizoniera*	Ed. Bourdet	13
142. *Omul de altădată*	G. de Porto-Riche	39
143. *Dac-aș vrea*	P. Géraldy	13
144. *Michel Perrin*	Mellesville	19
145. *Necunoscuta*	P. Brisson	20
146. *Foc de paie*	Birabeau	12
147. *O femeie în flăcări*	Hennequin	24

1927—1928

148. *Domnișoara Nastasia*	G. M.-Zamfirescu	45
149. *Răpirea Sabinelor*	Localizare de P. Gusty	16
150. *Cuiburi sfărîmate*	S. Teleajen	12
151. *Familia Bliss*	N. Coward	32
152. *Taina*	Ed. Guiraud	6
153. *Cîntec de toamnă*	Surguciov	13
154. *Riviera*	Franz Molnar	13
155. *Teatru în castel*	Franz Molnar	35
156. *Don Carlos*	Fr. Schiller	23
157. *Zaza*	P. Berton	26
158. *Volpone*	Ben Johnson	20
159. *Chasseurul de la Maxim*	Yves Mirande	36
160. *Procurorul Hallers*	P. Lindau	19
161. *Oh, bărbații*	A. Capus	15
162. *Ay, ay, ay*	Sacha Guitry	10
163. *Cyrano de Bergerac*	Ed. Rostand	29

1928—1929

164. *Scara de mătase*	L. Chiarelli	15
165. *Omul care a văzut moartea*	V. Eftimiu	50
166. *Manasse*	P. Roman	63
167. *Rubinul Prințului Negru*	Whaithley	12
168. *Femeia la patruzeci de ani*	Sil. Vara	20
169. *Thérèse Raquin*	Émile Zola	16
170. *Sf. Ambrosius*	P. Lindau	19
171. *Societate*	Galsworthy	22
172. *Goana după dragoste*	Alice Sturdza	17
173. *Anatole*	A. Schnitzler	8
174. *Aventura d-lui Doljan*	V. Rodan și N. Vlădoianu	43
175. *Topaze*	M. Pagnol	28

1929—1930

176. *Nae Niculae*	G. Ciprian	8
177. *Profesiunea d-nei Warren*	Bernard Shaw	41
178. *Iubire ispășită*	P. Wolff	12
179. *Fetele de azi*	G. Davis	13
180. *Marius*	M. Pagnol	35
181. *Cel care primește palme*	L. Andreev	21
182. *Cuib de viespi*	Al. Kiriţescu	18
183. *N-o păcălești pe Antoinette*	L. Verneuil	19
184. *Înapoi la școală*	Birabeau	8
185. *Hocus-pocus*	K. Goetz	23
186. *Niculescu-Rasputin*	N. Kiriţescu și N. Vlădoianu	27

1930—1931

187. *Dictatorul*	Jules Romains	9
188. *Ettienne*	Jacques Deval	59
189. *Judith*	H. Bernstein	114
190. *Călătoria din urmă*	Sheriff	34
191. *Arleziana*	A. Daudet	14
192. *Pardon, madame*	A. Rivoire	53
193. *Porumbița fără aripi*	I. Minulescu	17
194. *Dolarii*	—	18
195. *Prima soție*	—	13
196. *Deputatul Barricou*	J. Deval	28
197. *Olimpia*	Franz Molnar	—
198. *Un, doi, trei*	Franz Molnar	20

1931—1932

199. *Salto mortale*	J. Burell	33
200. *Adevărul gol-goluț*	P. Weber	87
201. *Primul rol*	Conitz	14
202. *Doi prieteni*	P. Wolff	9
203. *O gaură în perete*	Yves Mirande	24
204. *Bourrachon*	L. Doillet	37
205. *Moartea în vacanță*	A. Cassella	29
206. *Sybil*	R. Pertwee	15
207. *Noi trei*	—	14
208. *Parfumul nevestei mele*	L. Lenz	55
209. *Sosesc deseară*	T. Mușatescu	26
210. *La ordinele dumneavoastră, doamnă*	P. Géraldy și Spitzer	16

1932—1933

211. *Domnișoara Nastasia*	G. M.-Zamfirescu	19
212. *Masca roșie*	K. Goetz	10
213. *Am ucis*	M. Rostand	26
214. *Mătrăguna*	S. Geyer	30

215. *Toto*	Br. Frank	16
216. *Treizeci și una*	D. Amiel	37
217. *Mariette*	S. Guitry	32
218. *Nopți din Bosfor*	P. Frondaie	11
219. *Femeia la volan*	Birabeau	22
220. *Omul fără identitate*	Mardare	34
221. *Voiaj de plăcere*		12
222. *Apașul X*	L. Verneuil	15

1933—1934

223. *Sărutul în fața oglinzii*	F. Laszlo	70
224. *Slujbaș la stat*	—	56
225. *Luni la opt*	J. Deval	29
226. *Doar un sărut*	J. Deval	40
227. *Conflict*	M. Alsberg	20
228. *Dezmierdări pierdute*	Birabeau	14
229. *Jockey Club*	Ed. Wallace	—
230. *Bărbatul da, femeia nu?*	W. Werner	45
231. *Nu mă tutui*	C. de Flaviis	19

1934—1935

232. *O crimă pasională*	M. Drumeș	20
233. *Lume de hotel*	Viky Baum	31
234. *Ninon*	N. Coward	44
235. *Spionaj*	—	14
236. *Școala contribuabililor*	L. Verneuil	56
237. *Risca*	L. Verneuil	39
238. *Nădejde*	H. Bernstein	56
239. *Simunul*	Lenormand	29
240. *O aventură în zepelin*	—	45

1935—1936

241. *Tessa*	—	52
242. *Bișonel*	—	31
243. *Nunta de argint*	P. Géraldy	91
244. *Lozul cel mare*	—	72
245. *Inima*	H. Bernstein	21
246. *Milionara*	Bernard Shaw	33
247. *Pardon, madame*	A. Rivoire	16
248. *Trei generații*	Peter Praradovici	7
249. *Frumoasa aventură*	R. de Flers	15

1936—1937

250. *Napoleon unicul*	P. Raynal	17
251. *Fiu-meu, domnul ministru*	Birabeau	70
252. *In amurg*	G. Hauptmann	75
253. *De ziua nevesti-mi*	J. von Vaszary	101
254. *Cloșca*	E. Conrad	23
255. *Lupul și sania*	M. Ștefănescu	40

Piese rusești

1. *Ana Karenina*	L. Tolstoi
2. *Ecaterina Ivanovna*	L. Andreev
3. *Anfisa*	L. Andreev
4. *Vera Mirzeva*	Urvanțev
5. *Viori de toamnă*	Surguciov
6. *Labirintul*	Poliakov
7. *Cel care primește palmele*	L. Tolstoi
8. *Cadavrul viu*	L. Tolstoi
9. *Frații Karamazov*	după romanul lui F. M. Dostoievski

Piese romînești montate în premieră

1.	*Amedeu Stînjenel*	V. Rodan și N. Vlădoianu
2.	*Aripi frînte*	A. de Herz
3.	*Biruitorul*	G. Carapancea
4.	*Chemarea codrului*	G. Diamandi
5.	*Cuiburi sfărîmate*	Sandu Teleajen
6.	*Cocoșul negru*	Victor Eftimiu
7.	*Prometeu*	Victor Eftimiu
8.	*Don Juan*	Victor Eftimiu
9.	*Omul care a văzut moartea*	Victor Eftimiu
10.	*O căsnicie*	G. Ursachi
11.	*Domnișoara Nastasia*	G. M.-Zamfirescu
12.	*Noaptea scadenței*	
13.	*Omul care trebuie să moară*	I. Minulescu
14.	*Omul fără identitate*	Mardare
15.	*O crimă pasională*	M. Drumeș

COMPANIA DRAMATICA
BULANDRA-MANOLESCU-MAXIMILIAN-STORIN

Artiştii care s-au perindat în companie
1914—1929

Artişti

1. Tony Bulandra
2. Ion Manolescu
3. G. Storin
4. V. Maximilian
5. P. Sturdza
6. Al. Mihalescu
7. G. Ciprian
8. I. Constantiniu
9. Ovid Brădescu
10. N. Bulandra
11. P. Bulandra
12. C. Chamel
13. N. Bongovan
14. N. Popescu
15. M. Barsan
16. C. Stănescu
17. I. Stănescu
18. N. Condora
19. T. Tăriceanu
20. Al. Economu
21. I. Cernea
22. N. Focşăneanu
23. M. Enescu
24. G. Iliescu
25. G. Formescu
26. I. Teoh-Teodorescu
27. V. Alexandrescu
28. I. Delvecchio
29. Arsene Popovici
30. P. Oprişor
31. Dumitrescu Volan
32. C. Lungeanu
33. V. Bulandra
34. N. Băltăţeanu
35. A. Critico
36. G. Vraca
37. G. Calboreanu
38. I. Anastasiad
39. C. Toneanu
40. Mitrofan
41. Fieanu
42. P. Savu
43. Aurelian
44. Lăzărescu
45. Ţancovici Cosmin
46. I. Finteşteanu
47. G. Cochet
48. C. Georgescu
49. G. Groner
50. Al. Finţi
51. I. Talianu
52. J. Constantinescu

53. Cristofor Etterle
54. G. Demetru
55. N. Gărdescu
56. Rafael Rang
57. Şerbănescu
58. Doicin
59. H. Polizu
60. Constantinescu
61. Hagi Ştefan
62. P. Pagu
63. V. Ronea
64. A. Jelea
65. I. Ţăranu
66. Chiriş
67. V. Vasilache
68. Hussar
69. Romano
70. Petru Nove

Artiste

1. Lucia Sturdza Bulandra
2. Mizzi Vecera-Manolescu
3. Tantzi Elvas
4. L. Crisenghi
5. Fl. Alexandrescu
6. Maria Luca
7. Marieta Rareş
8. Tantzi Barozzi
9. Aura Almăjan-Buzescu
10. Marioara Teodorescu
11. Maria Obreja
12. Mimi Boruzescu
13. Gaby Lotreanu
14. Lilly Bulandra
15. Ana Giorgian
16. Zoica Manoliu
17. Ec. Niţulescu
18. Torry Ionescu
19. Jenny Danielescu
20. Lentzi Almăjan
21. J. Irimescu
22. M. Brăilov
23. Zoe Ionescu
24. Tina Ştefănescu
25. Renée Anie
26. Maria Mohor
27. Emanuela Vlahuţi
28. Liana Constantinescu
29. Sofia Ionescu
30. Irina Nădejde
31. Sarmiza Cocorăscu
32. Dida Solomon
33. Nelly Sterian
34. Nora Piacentini
35. Silvia Dumitrescu
36. Corina Barbu
37. Mania Antonova
38. Angela Arapu
39. Gina Sandri
40. Catuşa Elvas
41. Nutzi Ignătescu
42. Sendrea
43. Nora Pejov
44. Maria Burbea
45. Tita Cristescu
46. Thea Dory
47. E. Demetra
48. St. Lambru
49. Maria Sandu
50. Marieta Deculescu
51. Elvira Petreanu
52. Nineta Gusti

53. Puica Pauly
54. Dina Cocea
55. Tantzi Cocea
56. Clody Bertola
57. Beate Fredanov
58. Raura Glăjaru

Artiști în reprezentație

Artiste

1. Maria Ventura
2. Maria Voiculescu
3. Maria Ciucurescu
4. A. Macri-Eftimiu
5. Maria Filotti
6. Marioara Zimniceanu
7. Eugenia Ciucurescu
8. Lilly Popovici
9. Tantzi Bogdan
10. Puia Ionescu-Mihailide
11. Lulu Cruceanu
12. Charlotte Brodier
13. Elvira Petreanu
14. Tantzi Economu
15. Margueritte Roman
16. Marieta Anca

Artiști

1. Ion Petrescu
2. R. Bulfinski
3. V. Morțun

Regizori

1. Uhrinowsky
2. Daniel
3. Karl Heinz Martin
4. Soare Z. Soare
5. Victor Ion Popa
6. V. Enescu
7. I. Sava

Pictori

1. Ghilhofer
2. Burchard
3. Impekoven
4. Apostolescu
5. Manu
6. T. Cornescu
7. Ioanid
8. Urbein
9. G. Löwendal
10. V. Feodorov
11. Modran
12. Velisaratos
13. I. Anestin

PERSONALUL ARTISTIC
AL TEATRULUI MUNICIPAL

1947

1. Lucia Sturdza Bulandra
2. Beate Fredanov
3. Jules Cazaban
4. N. Sireteanu
5. Mircea Balaban
6. Sarah Manu
7. Nae Ştefănescu
8. Vasile Hulubei
9. Maria Bondar

1948

1. Lucia Sturdza Bulandra
2. Beate Fredanov
3. Jules Cazaban
4. N. Sireteanu
5. Ion Manta
6. Mircea Balaban
7. Nae Ştefănescu
8. Ion Lucian
9. Sarah Manu
10. Melania Cernica
11. Maria Bondar
12. Vasile Hulubei
13. Ştefania Georgescu

Proveniţi din ansamblul Odeon

14. Clody Bertola
15. Corina Constantinescu
16. Marieta Rareş
17. Nic. Tomazoglu
18. Dan Nasta
19. Liviu Ciulei
20. Dem. Savu
21. Florin Stroe

1949

1. Lucia Sturdza Bulandra
2. Beate Fredanov
3. Jules Cazaban
4. N. Sireteanu
5. Cristofor Etterle
6. Ion Manta
7. Mircea Balaban
8. Ion Lucian
9. Nae Ştefănescu
10. Sarah Manu
11. Gina Petrini
12. Nicolae Varga
13. Gh. Iliescu
14. Melania Cernica
15. Vasile Hulubei
16. Gh. Carabin
17. Paul Sava
18. Ştefania Georgescu
19. Clody Bertola
20. Corina Constantinescu
21. Marieta Rareş
22. N. Tomazoglu
23. Dan Nasta
24. Liviu Ciulei
25. Dem Savu
26. Florin Stroe

1950

1. Lucia Sturdza Bulandra
2. Beate Fredanov
3. Jules Cazaban
4. Marieta Rareş
5. Nelly Sterian
6. N. Sireteanu
7. Cristofor Etterle
8. Ion Manta
9. Mircea Balaban
10. Sandina Stan
11. Ion Lucian
12. Clody Bertola
13. N. Tomazoglu
14. Septimiu Sever
15. Nae Ştefănescu
16. Gina Petrini
17. Gh. Iliescu
18. Corina Constantinescu
19. Dan Nasta Popescu
20. Sarah Manu
21. Emilia Manta
22. Nicolae Varga
23. Liviu Ciulei
24. Vasile Florescu
25. Dem. Savu
26. Florin Stroe
27. Melania Cernica
28. V. Hulubei
29. Gh. Carabin
30. Paul Sava
31. Armand Gurian
32. Ştefania Georgescu
33. Ketty Ştefănescu
34. Beatrice Biega
35. Ileana Predescu
36. Octavian Cotescu
37. Petrică Vasilescu
38. Eveline Gruia
39. Jeaninne Elefterescu

40. Adina Ivaşcu
41. Alexandra Dinu
42. Celestin Duca
43. Traian Marinescu
44. Paul Podoleanu
45. Robert Ulrich
46. Paul Nestorescu
47. Solomon Solomon
48. Lubi Popescu
49. Mihaela Juvara
50. Ioana Don
51. Chiriţă Misail
52. Alex. Martinescu
53. Adrian Georgescu
54. Mircea Herfort

1951

1. Lucia Sturdza Bulandra
2. Beate Fredanov
3. Jules Cazaban
4. Marieta Rareş
5. Nelly Sterian
6. N. Sireteanu
7. Cristofor Etterle
8. Ion Manta
9. Mircea Balaban
10. Sandina Stan
11. Ion Lucian
12. Clody Bertola
13. N. Tomazoglu
14. Septimiu Sever
15. Nae Ştefănescu
16. Gina Petrini
17. Gh. Iliescu
18. Corina Constantinescu
19. Dan Nasta
20. Sarah Manu
21. Romulus Neacşu
22. Ana Negreanu
23. Emilia Manta
24. Liviu Ciulei
25. Vasile Florescu
26. Dem. Savu
27. Florin Stroe
28. Melania Cernica
29. Vasile Hulubei
30. Paul Sava
31. Adrian Georgescu
32. Ketty Ştefănescu
33. Ioana Cocea
34. Mircea Herfort
35. Beatrice Biega
36. Ileana Predescu
37. Octavian Cotescu
38. Petrică Vasilescu
39. Eveline Gruia
40. Jeaninne Elefterescu
41. Adina Ivaşcu
42. Alexandra Dinu
43. Celestin Duca
44. Traian Marinescu
45. Paul Podoleanu
46. Robert Ulrich
47. Paul Nestorescu
48. Solomon Solomon
49. Lubi Popescu
50. Mihaela Juvara
51. Ioana Don
52. Alex. Martinescu
53. Chiriţă Misail
54. Cecilia Georgescu
55. Ştefan Ciubotăraşu
56. Aurora Şotropa
57. Nicolae Crişu
58. Viorica Rafael

1952

1. Lucia Sturdza Bulandra
2. Beate Fredanov
3. Jules Cazaban
4. Ion Manta
5. N. Sireteanu
6. Cristofor Etterle
7. Ion Lucian
8. Marieta Rareş
9. Nelly Sterian
10. Mircea Balaban
11. Sandina Stan
12. Clody Bertola
13. N. Tomazoglu
14. Ştefan Ciubotăraşu
15. Septimiu Sever
16. Dan Nasta
17. Gh. Iliescu
18. Florin Stroe
19. Paul Sava
20. Corina Constantinescu
21. Romulus Neacşu
22. Ana Negreanu
23. Sarah Manu
24. N. Ştefănescu
25. Gina Petrini
26. Emilia Manta
27. Vasile Florescu
28. Liviu Ciulei
29. Dem. Savu
30. Ketty Ştefănescu
31. Adrian Georgescu
32. Melania Cernica
33. Vasile Hulubei
34. Ioana Cocea
35. Aurora Şotropa
36. Octavian Cotescu
37. Eveline Gruia
38. Traian Marinescu
39. Beatrice Biega
40. Ileana Predescu
41. Nicolae Crişu
42. Viorica Rafael
43. Petrică Vasilescu
44. Mircea Herfort
45. Jeaninne Elefterescu
46. Adina Ivaşcu
47. Alexandra Dinu
48. Celestin Duca
49. Paul Podoleanu
50. Robert Ulrich
51. Paul Nestorescu
52. Solomon Solomon
53. Lubi Popescu
54. Mihaela Juvara
55. Ioana Don
56. Alex. Martinescu
57. Chiriţă Misail
58. Cecilia Georgescu

1953

1. Lucia Sturdza Bulandra
2. Beate Fredanov
3. Jules Cazaban
4. Ion Manta
5. Cristofor Etterle
6. Ştefan Ciubotăraşu
7. N. Sireteanu
8. Geo Barton
9. Marieta Rareş

10. Nelly Sterian
11. Mircea Balaban
12. Sandina Stan
13. Gh. Mărutză
14. Gh. Iliescu
15. N. Tomazoglu
16. Dan Nasta
17. Paul Sava
18. Sarah Manu
19. Romulus Neacșu
20. Gina Petrini
21. Florin Stroe
22. Vasile Florescu
23. Nae Ștefănescu
24. Emilia Manta
25. Ana Negreanu
26. Vasile Hulubei
27. Getta Mărutză
28. Ileana Predescu
29. Octavian Cotescu
30. Carol Kron
31. Boris Ciornei
32. Dumitru Onofrei
33. Mircea Block
34. Petrică Vasilescu
35. Adrian Georgescu
36. Traian Marinescu
37. Melania Cernica
38. Aurora Șotropa
39. Ketty Ștefănescu
40. Beatrice Biega
41. Ioana Don
42. Chiriță Misail
43. Benedict Dabija
44. Ioana Cocea
45. Eveline Gruia
46. Emil Reisenauer
47. Teodor Terpu
48. Damian Dan Ștefan
49. Sofica Ionescu
50. Jeaninne Elefterescu
51. Gh. Petreanu
52. Viorica Rafael
53. Alexandra Dinu
54. Gh. Iorgulescu
55. Adina Ivașcu
56. Paul Nestorescu
57. Solomon Solomon
58. Aura Rădulescu
59. Robert Ulrich

1954

1. Lucia Sturdza Bulandra
2. Beate Fredanov
3. Jules Cazaban
4. Toma Dimitriu
5. Ion Manta
6. Cristofor Etterle
7. Ștefan Ciubotărașu
8. Marieta Rareș
9. Clody Bertola
10. Nelly Sterian
11. Mircea Balaban
12. Gh. Mărutză
13. Sasu Nicolae
14. Gh. Iliescu
15. N. Tomazoglu
16. Dan Nasta
17. Paul Sava
18. Gina Petrini
19. Florin Stroe
20. Vasile Florescu
21. Nae Ștefănescu
22. Emilia Manta
23. Romulus Neacșu

24. Nic. Mavrodin
25. Ana Negreanu
26. Getta Mărutză
27. Vasile Hulubei
28. Ileana Predescu
29. Octavian Cotescu
30. Carol Kron
31. Boris Ciornei
32. Dumitru Onofrei
33. Mircea Block
34. Petrică Vasilescu
35. Adrian Georgescu
36. Traian Marinescu
37. Melania Cernica
38. Aurora Șotropa
39. Ketty Ștefănescu
40. Beatrice Biega
41. Ioana Don
42. Chiriță Misail
43. Benedict Dabija
44. Ioana Cocea
45. Eveline Gruia
46. Emil Reisenauer
47. Damian Ștefan
48. Viorica Rafael
49. Sofica Ionescu
50. Jeaninne Elefterescu
51. Gh. Petreanu
52. Alexandra Dinu
53. Stoicescu Virginia
54. Gh. Iorgulescu
55. Adina Ivașcu
56. Paul Nestorescu
57. Solomon Solomon
58. Aura Rădulescu
59. Aurel Tunsoiu
60. Gh. Ghițulescu
61. Robert Ulrich
62. Dinu Dumitrescu
63. Vasile Dinescu

1 octombrie 1954—1 octombrie 1955

1. Lucia Sturdza Bulandra
2. Beate Fredanov
3. Jules Cazaban
4. Toma Dimitriu
5. Ion Manta
6. Cristofor Etterle
7. Ștefan Ciubotărașu
8. Clody Bertola
9. Sorin Gabor
10. Marieta Rareș
11. Nelly Sterian
12. George Mărutză
13. Mircea Balaban
14. George Iliescu
15. Florin Stroe
16. Paul Sava
17. Dan Nasta
18. Gina Petrini
19. Vasile Florescu
20. Nae Ștefănescu
21. Emilia Manta
22. Mavrodin Nicolae
23. Ileana Predescu
24. Octavian Cotescu
25. Benedict Dabija
26. Vasile Hulubei
27. Jean Reder
28. Romulus Neacșu
29. Boris Ciornei

30. Carol Kron
31. Getta Mărutză
32. Ana Negreanu
33. Chiriță Misail
34. Adrian Georgescu
35. Petrică Vasilescu
36. Beatrice Biega
37. Dumitru Onofrei
38. Ketty Ștefănescu
39. Mircea Block
40. Ioana Don
41. Eveline Gruia
42. Ioana Cocea
43. Emil Reisenauer
44. Dan Ștefan Damian
45. Melania Cernica
46. Aurora Șotropa
47. Gheorghe Iorgulescu
48. Jeaninne Elefterescu
49. Traian Marinescu
50. Aurel Tunsoiu
51. Gheorghe Novac
52. Ilariu Popescu
53. Mircea Bașta
54. Mihaela Juvara
55. Doina Mavrodin
56. Virginica Stoicescu
57. Sofica Ionescu
58. Gheorghe Petreanu
59. Paul Nestorescu
60. Gheorghe Ghițulescu
61. Aura Rădulescu
62. Alexandru Martinescu
63. Robert Ulrich
64. Dinu Dumitrescu
65. Gheorghe Oancea
66. Alexandra Dinu Cizmaru
67. Adina Ivașcu
68. Solomon Solomon
69. Petre Georgescu
70. Jeni Tănăsescu
71. Zoe Anghel
72. Nicolae Tomazoglu
73. Jean Juilland
74. Teodore Mitulescu
75. Maria Mihăescu
76. Marieta Surlă
77. Virginia Alexandru
78. Nicolae Nicolau
79. Cella Marion

1 octombrie 1955—1 octombrie 1956

Personal angajat nou

1. Septimiu Sever
2. Ion Lucian
3. Gh. P. Aurelian
4. Paul Sbrențea
5. Virginica Popescu
6. Grațiela Albini

Personal plecat

1. Florin Stroe
2. Jean Juilland
3. Surlă Marietta

1 octombrie 1956—1 octombrie 1957

Personal angajat nou	*Personal plecat*
1. Lazăr Vrabie	1. Toma Dimitriu
2. V. Ronea	2. Grațiela Albini
3. Nic. Botez Luchian	3. Popescu Ilariu
4. Tilda Radovici	4. Sofica Ionescu
5. Petre Gheorghiu	5. P. P. Georgescu
6. Mereuță Mihai	6. Ketty Ștefănescu
7. Tantzi Cocea	7. Adina Ivașcu
8. Ileana Clapan-Mîndrilă	8. Solomon Solomon
9. Cornelia Lazăr-Turian	9. Alexandra Dinu Cismaru
10. Lucia Cristian	10. Virginia Alexandru
11. Anca Vereşti	
12. Iorgu Albulescu M.	
13. Mihai Marsellos	
14. Liviu Ciulei	
15. Victor Rebengiuc	
16. Mircea Șeptilici	
17. Vasile Boghiță	
18. George Carabin	
19. George Geo Dimitriu	
20. Mircea Cogan Georgescu	
21. Gîrbea Cornel	
22. Julietta Mărculescu	
23. Vasilica Tastaman	

1 octombrie 1957—1 iulie 1958

Personal angajat nou	*Personal plecat*
1. Mimi Enăceanu	1. Boris Ciornei
2. Constantin Moruzan	2. Cornel Gîrbea
3. Traian Petruț	3. Julietta Mărculescu
4. Dorin Dron	
5. Ionescu Gion	
6. Mara Dabija	
7. Marsellos Maria	
8. Valy Voiculescu	
9. Manoliu Cecilia	

1. Lucia Sturdza Bulandra
2. Jules Cazaban
3. Gh. Aurelian
4. Ştefan Ciubotăraşu
5. Cristofor Etterle
6. Beate Fredanov
7. Tantzi Cocea
8. Clody Bertola
9. Ion Manta
10. George Mărutză
11. Marietta Rareş
12. Vili Ronea
13. Septimiu Sever
14. Nelly Sterian
15. Emil Giuan
16. Sorin Gabor
17. George Iliescu
18. Ionescu Gion
19. Mircea Şeptilici
20. Nic. Botez Luchian
21. George Carabin
22. Ileana Predescu
23. Vasile Hulubei
24. Mimi Enăceanu
25. Gina Petrini
26. Emilia Manta
27. Lazăr Vrabie
28. Octavian Cotescu
29. Dinu Dumitrescu
30. Vasile Florescu
31. Petre Gheorghiu
32. G. Ghiţulescu
33. Carol Kron
34. Paul Sava
35. Nicolae Ştefănescu
36. Valy Voiculescu-Pepino
37. Nicolae Mavrodin
38. Petre Popescu
39. Petre Vasilescu
40. Adrian Georgescu
41. Jean Reder
42. Dumitru Dumitru
43. Chiriţă Misail
44. Ana Negreanu
45. Vasilica Tastaman
46. Virginica Popescu
47. Gilda Marinescu
48. Benedict Dabija
49. Ştefan Dan Damian
50. Eveline Gruia
51. Beatrice Biega-Kavassi
52. Mihaela Juvara
53. Getta Mărutză
54. Mihai Mereuţă
55. Dumitru Onofrei
56. Mircea Başta
57. Lucia Cristian-Mitulescu
58. Doina Mavrodin
59. Gheorghe Oancea
60. Traian Petruţ
61. Virginia Stoicescu
62. Dorin Dron
63. Marius Pepino
64. Aurel Tunsoiu
65. Mircea Albulescu
66. Zoe Anghel
67. Mircea Block
68. Ioana Cocea
69. Simion Hetea
70. Gheorghe Iorgulescu
71. Gheorghe Novac
72. Emil Reisenauer
73. Ileana Clapan-Mîndrilă

74. Mihai Marsellos
75. Victor Rebengiuc
76. Cornelia Turian-Lazăr
77. Anca Vereşti
78. Traian Marinescu
79. Gheorghe Petreanu
80. Aurora Şotropa
81. Geo Dimitriu George
82. Ioana Elefterescu-Martinescu
83. Mircea Cogan Georgescu
84. Cella Marion
85. Paul Nestorescu
86. Mara Dabija

Corpul de ansamblu

87. Cecilia Manoliu
88. Maria Marsellos
89. Teodora Mitulescu
90. Eleonora Ionescu Gion
91. Virginia Alexandru
92. Paul Sbrenţea
93. Flavia Buref-Drăgan
94. Robert Ulrich
95. Rodica Stoenescu
96. Alexandru Martinescu
97. Ion Teodorescu
98. Aura Rădulescu
99. Vasile Boghiţă
100. Isabela Gabor

REPERTORIUL TEATRULUI MUNICIPAL

18 septembrie 1947 — 14 octombrie 1955

Nr. crt.	Piesa	Data premierei	Număr spectacole	Număr spectatori
1	*Insula*	18 septembrie 1947	32	2 192
2	*Nu se ştie niciodată*	17 octombrie 1947	111	73 153
3	*Rădăcini adînci*	19 decembrie 1947	76	8 944
4	*Ris şi lacrimi*	10 februarie 1948	29	31 164
5	*Cum vă place*	2 aprilie 1948	227	83 212
6	*La telefon Taimirul*	22 octombrie 1948	95	10 144
7	*Scufiţa roşie*	2 ianuarie 1949	48	7 658
8	*Pescăruşul*	19 ianuarie 1949	55	6 338
9	*Cumpăna*	18 martie 1949	72	8 461
10	*Ciinele grădinarului*	6 aprilie 1949	289	114 942
11	*Cu pîine şi sare*	3 noiembrie 1949	14	2 942
12	*Un om obişnuit*	7 noiembrie 1949	33	9 906
13	*Mic pitic, inimă de voinic*	25 decembrie 1949	5	1 090
14	*Cei din urmă*	18 aprilie 1950	19	2 327
15	*Pace pe pămînt*	29 aprilie 1950	52	10 472
16	*Vadul nou*	1 octombrie 1950	45	7 047
17	*Cui i se supune vremea*	1 noiembrie 1950	143	41 600
18	*Învingătorii*	23 februarie 1951	49	15 139
19	*Fetiţa şi ursul şi Cărări liniştite*	22 aprilie 1951	7	942
20	*Pădurea*	12 mai 1951	209	87 885
21	*Liubov Iarovaia*	19 martie 1952	54	18 779
22	*Oameni de azi*	23 septembrie 1952	66	18 647
23	*Două lagăre*	26 noiembrie 1952	28	9 330
24	*Mitrea Cocor*	10 martie 1953	31	9 663
25	*Afaceriştii*	15 aprilie 1953	90	36 936
26	*Vassa Jeleznova*	31 mai 1953	44	19 529
27	*Lumina de la Ulmi*	23 decembrie 1953	58	33 382
28	*Treizeci de arginţi*	21 februarie 1954	33	13 146
29	*Dragoste în zori de zi* ..	9 mai 1954	24	8 492
30	*Visul unei nopţi de vară*	24 iunie 1954	49	20 280
31	*Arcul de triumf*	31 octombrie 1954	42	16 459
32	*Don Carlos*	15 martie 1955	32	17 313
33	*Ursul, Jubileul şi Capriciul*	10 aprilie 1955	4	875
34	*Doamna Calafova*	15 mai 1955	10	313
35	*Ochiul babei*	12 iunie 1955	17	413
		Total	2 192	727 660

14 octombrie — 31 decembrie 1955

Nr. crt.	Piesa	Număr spectacole	Număr spectatori	Încasări
1	*Pădurea*	14	5 194	34 698
2	*Aferiştii*	11	2 979	20 571
3	*Arcul de triumf*	3	844	5 922
4	*Cum vă place*	12	3 910	25 604
5	*Don Carlos*	31	16 040	121 998
6	*Doamna Clafova*	14	5 187	37 037
7	*Ochiul babei*	2	250	1 236
8	*Răzvan şi Vidra*	12	6 007	44 479
	Total	99	40 411	291 545

1 ianuarie — 31 decembrie 1956

Nr. crt.	Piesa	Număr spectacole	Număr spectatori	Încasări
1	*Cum vă place*	20	5 802	45 241
2	*Arcul de triumf*	20	7 970	56 924
3	*Don Carlos*	60	30 181	230 923
4	*Răzvan şi Vidra*	61	29 328	218 074
5	*Doamna Clafova*	9	2 879	19 593
6	*Să nu spui vorbă mare*	26	8 411	55 673
7	*Trei generaţii*	41	15 468	114 939
8	*Pădurea*	7	2 698	20 610
9	*Horia*	4	1 404	9 704
10	*Clinele grădinarului*	19	7 728	55 571
11	*Nu se ştie niciodată*	33	10 712	87 252
12	*Prietenii ei*.....	10	668	4 370
13	*Liubov Iarovaia*	7	1 428	9 292
14	*Cocoşelul neascultător*	4	272	2 152
	Total	321	124 949	929 618

1 ianuarie — 31 decembrie 1957

Nr. crt.	Piesa	Număr spectacole	Număr spectatori	Încasări
1	*Răzvan şi Vidra*	48	21 976	161 336
2	*Trei generaţii*	49	22 421	166 478
3	*Don Carlos*	43	22 203	165 808
4	*Ciinele grădinarului*	1	294	1 710
5	*Doamna Calafova*	3	1 336	9 532
6	*Hanul de la răscruce*	37	17 915	123 211
7	*Liubov Iarovaia*	7	3 009	21 715
8	*Nebuna din Chaillot*	52	27 916	216 116
9	*Arcul de triumf*	9	3 975	29 567
10	*Căsuţa de la marginea oraşului*	10	4 149	25 606
11	*Nu se ştie niciodată*	54	28 086	214 816
12	*Horia*	2	819	5 851
13	*Harap Alb*	20	7 282	45 243
14	*Uraganul*	8	4 260	31 263
15	*Pădurea*	10	4 658	33 281
16	*Ce fel de om eşti tu?*	2	747	5 125
17	*Take, Ianke şi Cadîr*	146	80 512	657 131
18	*Învăţătoarea*	41	19 253	140 971
19	*Omul care aduce ploaia*	97	51 253	140 131
20	*Don Gill de ciorap verde*	22	9 655	68 796
21	*Cocoşelul neascultător*	37	5 672	47 106
22	*Cinstea noastră cea de toate zilele*	1	454	3 126
	Total	699	337 855	2 313 919

1 ianuarie — 31 decembrie 1958

Nr. crt.	Piesa	Număr spectacole	Număr spectatori	Încasări
1	*Trei generaţii*	26	11 672	85 903
2	*Hanul de la răscruce*	4	2 040	15 062
3	*Răzvan şi Vidra*	21	9 914	70 875
4	*Nu se ştie niciodată*	24	10 015	73 251
5	*Don Carlos*	34	17 562	128 511
6	*Nebuna din Chaillot*	21	11 274	84 718
7	*Arcul de triumf*	6	2 363	17 037
8	*Căsuţa de la marginea oraşului* ..	3	1 411	8 538
9	*Livada cu vişini*	12	5 102	37 220
10	*Harap Alb*	14	6 541	47 443

Nr. crt.	Piesa	Număr spectacole	Număr spectatori	Încasări
11	*Don Gill de ciorap verde*	14	7 186	51 428
12	*A douăsprezecea noapte*	56	25 895	185 981
13	*Horia*	4	1 923	14 299
14	*Uraganul*	12	5 921	40 397
15	*Pădurea*	12	5 739	42 251
16	*Ce fel de om eşti tu?*	6	2 888	21 264
17	*Sfînta Ioana*	36	18 240	137 912
18	*Poezie chineză* (recital).....	1	379	2 423
19	*Ciinele grădinarului*	3	1 953	12 053
20	*Recolta de aur*	13	3 765	24 192
21	*Omul cu arma*	12	5 232	35 295
22	*Învăţătoarea*	15	6 807	49 060
23	*Take, Ianke şi Cadîr*	112	56 828	406 036
24	*Omul care aduce ploaia*	72	33 668	246 152
25	*Cocoşelul neascultător*	11	4 998	35 464
26	*Cinstea noastră cea de toate zilele*	11	4 771	34 049
27	*Profesiunea d-nei Warren*	72	35 261	271 310
28	*Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul*	22	6 911	46 499
29	*Înscrie-te voluntar*	1	100	100
	Total	650	306 559	2 004 823

1 ianuarie — 27 decembrie 1959

Nr. crt.	Piesa	Număr spectacole	Număr spectatori	Încasări
1	*Don Carlos*	16	7 687	54 897
2	*Răzvan şi Vidra*	37	13 466	87 696
3	*Soţul ideal*	95	48 751	356 412
4	*Sfînta Ioana*	56	26 200	189 709
5	*A douăsprezecea noapte*	25	9 241	61 126
6	*Omul cu arma*	21	8 639	54 106
7	*Livada cu vişini*.....	4	2 131	13 918
8	*Trei generaţii*	33	10 125	62 859
9	*O filă din istoria patriei*	1	262	1 592
10	*Uraganul*	1	547	4 197
11	*Omul care aduce ploaia*	20	7 286	50 204
12	*Pădurea*	14	5 771	39 266
13	*Esop*	28	10 217	70 733

Nr. crt.	Piesa	Număr spectacole	Număr spectatori	Încasări
14	*Take, Ianke şi Cadîr*	116	46 075	320 453
15	*Hamlet*	41	20 675	151 749
16	*Dacă vei fi întrebat*	26	10 125	62 976
17	*Arcul de triumf*	1	110	662
18	*Dansatoarea, gangsterul şi necunoscutul*	9	1 529	10 487
19	*Învăţătoarea*	1	267	1 821
20	*Profesiunea d-nei Warren*	11	4 020	28 699
21	*Nu se ştie niciodată*	8	3 137	22 162
22	*Moartea unui comis voiajor*....	56	30 647	232 259
23	*Vlaicu şi feciorii lui*	32	7 899	43 866
24	*Recolta de aur*	6	1 549	7 744
25	*Pîine şi trandafiri*	2	508	3 160
	Total.....	661	306 864	1 932 753

DIRECȚIA DE SCENĂ A TEATRULUI MUNICIPAL

1955—1960

REGIZORII	ASISTENȚII
1. Dinu Negreanu	1. Ioana Ottescu
2. Ion Olteanu	2. Mihai Paxino
3. Liviu Ciulei	3. Petrică Vasilescu
4. G. Teodorescu	4. Adrian Georgescu
5. Dan Nasta	5. Paul Sava

CUPRINSUL

Cuvînt înainte 5

Spicuiri din viața mea în teatru 9

Directoratul lui Davila 25
Directoratul lui Eliade 32
Compania Davila 36
Paul Gusty 54
Iancu Bacalbașa 58
Georges Diamandy 60
Compania Bulandra 64
Tony Bulandra și teatrul nostru 68
1941—1947 113
Teatrul Municipal 123
Concursul tinerilor actori 207
Cronicarii 222
A.T.M. 235

Profesoara 239

Actorul și arta dramatică 250
Post scriptum 316

Militanta socială 331

Postfață 353

Anexe 359

Responsabil de carte : M. Vasiliu
Tehnoredactor : S. Malcaș
Corector : Ș. Zilberman

Dat la cules 15.05.60. Bun de tipar 23.07.60. Tiraj 16.100 + 2065 ex. Hîrtie semi velină mată de 65 gr. m². Ft. 540×840/16. Coli ed. 17,82. Coli de tipar 24,5. Ediția II. Comanda 5012. Planșe tiefdruck 12. A. nr. 0366. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8 R — 94.

Tiparul executat sub com. nr. 929 la Combinatul Poligrafic Casa Scînteii „I. V. STALIN".
București — R.P.R.

LEI 9,65